BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XX - NUMERO 2-3 - FEBBRAIO-MARZO 1959

Sommario

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

ANNO XX - N. 2-3 FEBBRAIO-MARZO 1959

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

Direttore responsabile: MICHELE LACALAMITA - *Comitato di redazione*: G. C. CASTELLO, GIAMBATTISTA CAVALLARO, FERNALDO DI GIAMMATTEO, ERNESTO G. LAURA, MARIO MOTTA - *Segretario di redazione*: ALBERTO CALDANA - *Direzione e redazione*: Roma, via Cola di Rienzo 243 - Telef. 389.317 - *Amministrazione*: Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Caio Mario 13 - Telef. 353.138 - c/c postale n. 1/18989 - Abbonamento annuo: Italia: Lire 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 350 - Un numero arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione.

Il Concorso "Bianco e Nero,,

La Giuria del Concorso nazionale permanente « Bianco e Nero », composta dai signori: Carlo Bo, presidente, Federico Fellini, Ettore Giannini, Emilio Lonero (segretario), Eitel Monaco, Leone Piccioni, Elio Vittorini, si è riunita nei giorni 16 e 17 dicembre 1958 al Centro Sperimentale di Cinematografia, per l'esame delle opere presentate nell'anno 1958.

Dopo lunga ed ampia discussione, la Giuria ha deciso all'unanimità di non assegnare i premi previsti dall'art. 1 del Regolamento, ed esattamente un milione di lire per il primo premio e 500 mila per il secondo, perchè nessuno dei numerosi soggetti inviati si è dimostrato rispondente alle finalità proprie del concorso. Scopo del concorso « Bianco e Nero », secondo la nuova formula, proposta dal Centro Sperimentale, è infatti, quello di invitare soggettisti e scrittori ad inviare trattamenti, che oltre a una adeguata rispondenza al linguaggio proprio della tecnica cinematografica, presentino idee o spunti originali idonei ad essere trasferiti in concrete opere cinematografiche.

In base alle indicazioni del Concorso, la Giuria, pur compiacendosi del livello culturale dei partecipanti, ha rilevato la presenza di lavori interessanti con tendenza spiccatamente letteraria. La Giuria desidera, quindi rivolgere una viva preghiera a quanti siano, comunque, interessati all'iniziativa, perchè vogliano attenersi allo spirito sostanziale del concorso con maggiore impegno e più precisa consapevolezza.

La Giuria, infine, convinta della importanza e dell'utilità dell'iniziativa del Centro Sperimentale di Cinematografia, che tende a stabilire, al di fuori di ogni dilettantismo provinciale, una concreta ed efficace collaborazione fra le forze intellettuali e quelle creative, ha proposto al Presidente del Centro alcune modifiche di struttura, che permettano al Concorso nazionale « Bianco e Nero » di perseguire nel modo migliore le proprie finalità. Il Presidente del Centro Sperimentale, Michele Lacalamita, nel prendere atto della decisione della Giuria, ha assicurato che i suggerimenti formulati saranno tenuti nella massima considerazione, perchè, fra l'altro, ai vincitori del Concorso 1959 sia data la certezza della concreta realizzabilità dei loro soggetti.

Le norme per il 1959

Ed ecco le nuove norme per la edizione 1959 del Concorso nazionale soggetti cinematografici « Bianco e Nero »:

ART. 1 - *Il Centro Sperimentale di Cinematografia indice per l'anno 1959 un « Concorso » per soggetti cinematografici inediti. I premi da attribuirsi sono: primo premio lire due milioni; secondo premio lire un milione.*

ART. 2 - *Il soggetto primo premiato e della Giuria dichiarato realizzabile sarà dall'Anica, e con l'eventuale concorso finanziario dell'A.C.I. (Attività cinematografiche italiane - s.p.a.), avviato alla produzione.*

ART. 3 - *Tempo utile per l'invio dei soggetti è il 31 ottobre 1959. I soggetti che perverranno dopo tale data non saranno ammessi a partecipare al concorso.*

ART. 4 - *La stesura di ogni soggetto dovrà essere in forma di sceneggiatura cinematografica* (1).

ART. 5. - *Ogni soggetto deve essere contrassegnato da un motto o pseudonimo, ripetuto sull'esterno di una busta allegata, contenente nome, cognome e indirizzo dell'autore; la busta deve essere chiusa con la ceralacca non impressa da sigillo. I soggetti, in dieci copie, devono essere inviati a mezzo plico raccomandato al Centro Sperimentale di Cinematografia - Sezione concorso per soggetti cinematografici, via Tuscolana n. 1524, Roma.*

ART. 6 - *La Giuria, nominata dal Presidente del Centro Sperimentale, sarà composta da nove membri, scelti fra scrittori o personalità di cultura, registi e produttori cinematografici.*

ART. 7 - *La Giuria, dal 31 ottobre in poi, esaminerà i soggetti presentati, e con giudizio motivato delibererà in merito all'assegnazione dei premi e alla realizzabilità del soggetto primo premiato.*

ART. 8 - *Ogni richiesta di informazioni o di copie del presente bando dovrà essere indirizzata al Centro Sperimentale di Cinematografia - Sezione concorso per soggetti cinematografici, via Tuscolana 1524, Roma. I dattiloscritti presentati al concorso non si restituiscono.*

---

(1) « Sceneggiatura cinematografica » — secondo la definizione datane dal Pasinetti — è l'ultima fase della elaborazione scritta del soggetto di un film. Costruita sul trattamento o sullo scenario, in essa l'azione è suddivisa in scene e quadri progressivamente numerati, descritti nelle loro caratteristiche visive e acustiche.

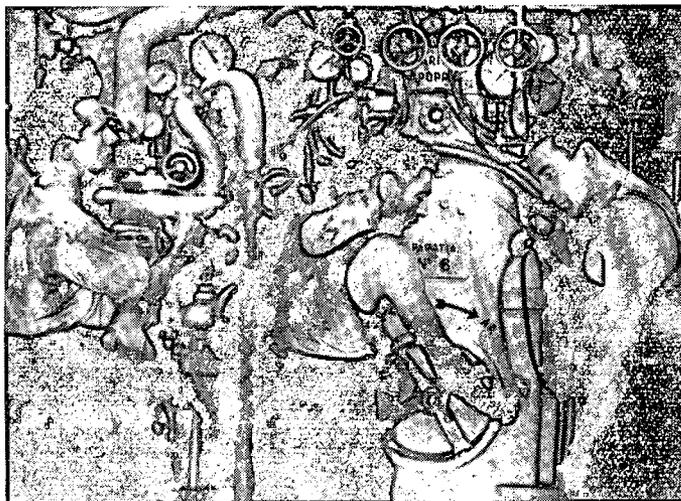
Francesco De Robertis e la guerra senza odio

La morte, avvenuta per collasso cardiaco la sera del 3 febbraio, ha riproposto per un giorno all'attenzione il nome di Francesco De Robertis. Il suo ultimo film, Ragazzi della marina, *è attualmente in circolazione e non è passato anno che il regista non ci abbia presentato un suo film marinaresco o avventuroso; tuttavia De Robertis come firma che interessò la critica e fece scrivere saggi e muovere gli studiosi del cinema italiano, morì, si può dire, sul nascere, con i due film* Uomini sul fondo *e* Alfa Tau. *I due film furono, forse, sopravvalutati, sia perchè usciti in tempo di guerra, quando i confronti con le altre cinematografie erano limitati, sia soprattutto perchè si respirava in essi un'aria nuova, fresca, anticonformista.*

Chi era il loro autore? De Robertis, che esordiva quasi quarantenne, non aveva dietro di sé alcun « passato », alcun apprendistato di sceneggiatura o di aiutoregia. Nato nelle Puglie, a San Marco in Lamis (Foggia), il 16 ottobre del 1902, la passione del mare l'aveva portato alla carriera militare in Marina, ma i suoi interessi si muovevano anche in altra direzione, come testimoniano le commedie che egli scrisse trentenne e che gli vennero rappresentate da attrici come Tatiana Pavlova o Emma Gramatica, e le regie che egli curò, sempre per il teatro di prosa. Era abbastanza naturale che giungesse a capo del servizio cinematografico della Marina e che, in tale veste si cimentasse col cinema. Dopo un documentario, Mine in vista, *compie subito, e nello stesso anno, 1940, il passo al film vero e proprio,* Uomini sul fondo. *Era la cronaca di settantadue ore d'angoscia in un sommergibile colato a picco sul fondo, finchè l'opera dei palombari non riesce a disincagliarlo.*

Cronaca, si è detto: il cinema italiano, alla ricerca di una nuova strada di impegno, tentava, contemporaneamente alla colta calligrafia dei film in costume di Castellani, di Blasetti, di Lattuada, di Chiarini, la via della cronaca in un ambiente inconsueto, di gente semplice, colta nei loro sentimenti più veri. Questo è il primo merito di De Robertis, che lo colloca in qualche modo fra i « progenitori del neorealismo » (Castello). Ma c'erano altri meriti: la sapienza narrativa, che si traduceva in una carica di interesse servita da mezzi lineari, senza sottolineature, e l'uso per la prima volta, nel nostro cinema (a parte i veri contadini di 1860 *di Blasetti), soltanto di attori non professionisti: veri marinai e ufficiali delle nostre unità di guerra. La critica lo accolse con moderata simpatia, ché, infatti,* Uomini sul fondo, *per essere un film di guerra, aveva un « difetto » essenziale: non faceva propaganda e presentava il nemico in modo obbiettivo, senza odio. Ugo Casiraghi e Glauco Viazzi reagirono al silenzio con un saggio,* Presentazione postuma di un classico, *(pubblicato dalla nostra rivista nell'aprile 1942). In esso si dice fra l'altro che in* Uomini sul fondo *ciò che conta è « la risoluzione visiva dei problemi del contenuto: la scelta dell'inquadratura unica tra tutte le possibili; il subordinare continuamente gli aspetti recitativi e dell'azione al mezzo prescelto... il comporre in seno al campo visivo analogie geometriche onde fluidamente legare due inquadrature, così che esse sembrino nascere l'una dall'altra... Il tema umano è trattato con una sobrietà esemplare: pochi tocchi, un accenno, un contrasto, a delineare e determinare un episodio anche culminante... ».*

Nel 1941 egli tiene a battesimo Rossellini, supervisionandone La nave bianca, *e dirige* Alfa Tau, *cronaca di una licenza di marinai in guerra, che lega la loro vita sul mare all'attesa di chi è a terra (il film fu premiato a Venezia). In seguito la vena realistica si annacquò per far posto a film non privi di sentimentalismo e di retorica, in cui però non mancava almeno una sequenza da ricordare per l'accuratezza figurativa e di montaggio. Il miglior film dei suoi ultimi fu* Carica eroica, *racconto epico sulla nostra dolorosa campagna di Russia (1952). Si può ricordare l'antirazzista* Il mulatto *(1949), sviluppato peraltro nei binari della convenzione. Negli ultimissimi anni sembrò prediligere i film di spionaggio, non immuni — come rileva Castello — da influenze hollywoodiane, se non altro nello scorrevole ritmo di racconto. Se De Robertis fu sopravvalutato come si è detto, non gli si può disconoscere la novità tematica e di linguaggio dei suoi primi film, che comunque lo collocano nella storia del cinema italiano.*

ERNESTO G. LAURA

Uomini sul fondo (1940) di Francesco De Robertis

Filmografia

1940: *Mine in vista* (documentario cortom.); *Uomini sul fondo*, con attori non professionisti (collaboratori alla regia: Giorgio Bianchi e Ivo Perilli). - 1941: *La nave bianca* di Roberto Rossellini, con attori non professionisti (soggetto e scenegg. in collab. con R. Rossellini - supervisione); *Alfa Tau* con attori non professionisti (anche soggetto e sceneggiatura). - 1943: *Marinai senza stelle* con attori non professionisti e Antonio Gandusio (anche soggetto e sceneggiatura - il dialogo e il montaggio sono stati riveduti da De R. nel 1945 per la riedizione); *Uomini e cieli* con attori non professionisti (anche soggetto, sceneggiatura e musica). - 1944: *I figli della laguna* con Carlo Micheluzzi e Luciano De Ambrosis (anche soggetto e sceneggiatura). - 1945: *La vita semplice* con Luciano De Ambrosis, Anna Bianchi, Maurizio D'Ancora, Giulio Stival, Gino Cavalieri (anche soggetto e sceneggiatura). - 1947: *La voce di Paganini* (documentario cortom. - presentato alla Mostra di Venezia). - 1948: *Rotta Sud* (documentario cortom.); *Fantasmi del mare* con Ralf Tindi, Gaby Sylvia, Nicola Morabito e attori non professionisti (anche sogg. - scenegg. in collab. con Giorgio Pastina e N. Morabito - presentato alla Mostra di Venezia). - 1949: *Il mulatto* con Angelo, Jole Fierro, Umberto Spadaro (anche sogg. e scenegg.). - 1951: *Gli amanti di Ravello - Fenesta ca lucive* con Rino Salviati, Lida Baarova, Gabriele Ferzetti, Carlo Ninchi (anche soggetto - sceneggiatura in collaborazione con Giorgio Prosperi); *Angelo tra la folla* di Leonardo De Mitri, con Angelo, Dante Maggio, Isa Pola, Umberto Spadaro, Clelia Matania, Luisella Beghi (supervisione). - 1952: *Carica eroica* con Dario Michaelis, Tania Weber, Franco Fabrizi e attori non professionisti (anche sogg. e scenegg. - collab. alla regia: Marcello Andrei). - 1953: *I sette dell'Orsa Maggiore* di Duilio Coletti, con Eleonora Rossi-Drago, Pierre Cressoy e attori non professionisti (scenegg. in collab. con Marcantonio Bragadin, Giuseppe Berto, Ennio de' Concini, Duilio Coletti); *Mizar* con Dawn Addams, Franco Silva, Marilyn Buferd, Paolo Stoppa, Antonio Centa, Silvana Jachino, Lia di Leo (anche sogg. e scenegg.). - 1954: *Uomini ombra* con Giorgio Albertazzi, Mara Lane, Paolo Stoppa, Eduardo Ciannelli (anche soggetto e scenegg.). - 1955: *Yalis, la vergine del Roncador*. - 1956: *La donna che venne dal mare* con Vittorio De Sica, Sandra Milo, Pedro Jimenez, Peter Lynn, Juan Calvo (anche sogg. - scenegg. in collab. con Giuseppe Mangione, Massimo Franciosa e P. Festa Campanile) (coprod. italo-spagnola). - 1958: *Ragazzi della marina* con Silvio Noto, Lyn Shaw, Lyla Rocco, Fausto Cigliano, Geronimo Meynier, Yvette Masson e attori non professionisti (anche sogg. - scenegg. in collab. con Ranieri Cocchetti, Dino B. Partesano, Dore Modesti - in ferraniacolor).

(*a cura di* ERNESTO G. LAURA)

Era il padre del *kolossal*

Il 21 gennaio è scomparso, nella sua villa ad Hollywood, Cecil B. De Mille, produttore e regista che, come è noto, fu uno dei pionieri di Hollywood e, dopo un periodo dedicato a film brillanti e mondani, dedicò la vita a film di particolare imponenza spettacolare, che per l'uso di numerose masse, di ricostruzioni gigantesche, d'un metraggio più lungo del normale, furono definiti « kolossals ». Sull'opera di De Mille, rinviamo i nostri lettori ai seguenti articoli da noi pubblicati:

ROBERTO CHITI e MARIO QUARGNOLO: *Revisione di De Mille*, saggio, con filmografia, in « Bianco e Nero » n. VIII, 1955;

ERNESTO G. LAURA: *I dieci comandamenti*, in « Bianco e Nero » n. III, 1958;

GIANFRANCO NOLLI: *La Sacra Bibbia secondo Cecil B. De Mille*, in « Bianco e Nero » n. VII, 1958.

Nel notiziario del prossimo numero pubblicheremo un articolo di Mario Quargnolo su Cecil B. De Mille.

Occhio critico della F.I.C.C.

« Occhio critico » è il titolo di un giornale murale che mensilmente viene pubblicato dalla F.I.C.C. (Federazione italiana dei circoli del cinema), ed è giunto al secondo numero. Con questa iniziativa la F.I.C.C. intende offrire una « guida cinematografica mensile » al pubblico che considera il cinema come un mezzo di svago e di arricchimento delle proprie conoscenze. « Occhio critico » viene affisso a migliaia di copie sui muri delle città e dei piccoli centri, nell'interno delle Università, dei circoli culturali e ricreativi, delle biblioteche. Esso — secondo le dichiarazioni programmatiche dei promotori dell'iniziativa — non si propone altro scopo che quello di contribuire a formare, in ogni categoria di cittadini, un « pubblico cinematografico » cosciente, che sappia sostenere i film di chiaro valore artistico e culturale, presentati in Italia durante la normale stagione cinematografica.

« Occhio critico » si presenta in moderna veste tipografica (il progetto del manifesto è di Gianni Polidori). I primi due numeri sono stati dedicati a *Mio zio* di Jacques Tati e a *Quando volano le cicogne* di Mikhail Kalatozov. Viene esposto anzitutto, in forma semplice e piana, il soggetto del film, quindi se ne sottolinea il significato (quello che comunemente viene indicato come il « messaggio ») e si traccia un breve profilo della personalità del regista; infine alcune righe sono riservate a chiarire i valori artistici e umani del film in questione. L'esame dei due primi « film del mese » risulta esauriente e obbiettivo e l'iniziativa — che viene presa in accordo con le Case distributrici dei film scelti (le quali hanno il diritto di inserire nei titoli di testa e nel materiale pubblicitario la dicitura: « Film segnalato dalla F.I.C.C. ») — si può considerare utile e si affianca a quelle che vengono prese per la maggiore conoscenza e diffusione del buon cinematografo.

Al regista del « film del mese » la F.I.C.C. si riserva di assegnare, nel corso di una manifestazione pubblica, uno speciale riconoscimento. La prima medaglia d'oro è stata così consegnata tempo addietro, nella sede dell'Associazione della Stampa estera a Roma, a Jacques Tati autore di *Mio zio*, in occasione della « prima » romana del film, alla presenza di personalità del cinematografo e di numerosi giornalisti. La medaglia è stata consegnata a Tati da Cesare Zavattini, presidente della F.I.C.C., il quale ha accompagnato il gesto con parole di omaggio all'arte del regista francese. Tati ha risposto con simpatiche espressioni di ringraziamento e di augurio.

Il Concorso “ Prima prova ” (*)

La Commissione giudicatrice del concorso « Prima prova », nel prendere atto non senza compiacimento che alcuni concorrenti si sono adeguati a quei suggerimenti, che erano stati formulati nella precedente relazione (vedi « Bianco e Nero » n. 9, settembre 1958, pag. 54) e che a sempre migliore qualificazione del Concorso, concordemente si rinnovano, ha tenuto degno di meritare il premio della pubblicazione il soggetto (senza titolo) del signor Roberto Giannoni, via Milazzo 1-6, Genova. In pari tempo la Commissione ha giudicato validi di una menzione, fra i molti pervenuti in questa sessione, i seguenti soggetti:

« Filobus n. 2178 » per la presenza di una felice trovata, suscettibile di sviluppi cinematografici (autrice la signorina Luciana Novarese, via F. Bertana 41, Casale Monferrato);

« Abossa » per l'attenta caratterizzazione di un personaggio, pur nella mancata costruzione di una storia (autore il signor Luigi Perelli - presso Marghieri, Borgo dei Greci 3, Firenze);

« Lassù dove volano gli angeli » per una discreta invenzione poetica (autore il signor Giulio Mandello, via Ravasi 39, Sesto S. Giovanni).

* * *

Ecco il soggetto segnalato dalla Commissione giudicatrice:

« Buchot, Buraix, Burletin, Callet, Cambronne... ». I nomi degli alunni echeggiavano nell'aula immensa, rimbalzando contro le pareti spoglie, imbiancate troppi anni prima.

Dalle enormi finestre penetrava la luce mattutina, ancora incerta, riverberata in rettangoli luminosi sui muri e sul pavimento.

S'intravvedeva anche il poco verde dell'orto fiancheggiante la scuola, soprattutto le foglie polverose dell'unico albero, un fico. Ed ancora, al di là dell'orto, la tetra facciata d'una antica casa, dietro a cui le persone abitavano pure nelle ore di scuola, anche se di rado si facevan vedere. A tratti sul terrazzino di quella casa appariva una servetta, più spesso un cane. I ragazzi ne seguivano i movimenti, distratti, fino a che il professore non li avesse ripresi. Senonché tali parole di rimprovero — così come le fantasticherie degli alunni — sembravano sperdute entro quell'aula tanto più grande, ove a chi avesse guardato dal soffitto, le persone sarebbero apparse piccolissime ed in numero esiguo.

Ed ecco, a un certo punto tutti i lati del vasto stanzone si misero a ripetere: « Tema ». Gli scolari si scossero. Presero dall'astuccio la penna d'oca e l'alzarono su di un grande foglio bianco, simili ad un esercito che attendesse l'ordine di combattere. Solo dopo un attimo il professore soggiunse: « L'onore », con un tono di voce assai più sommesso. Bastò, comunque, perché subentrasse il silenzio, in cui s'udiva soltanto scricchiolare qualche penna.

Tanto per dare inizio al componimento, Cambronne scrisse un altro « L'onore » sotto al titolo. Passarono alcuni minuti prima che v'aggiungesse: « è una virtù più che un diritto ». Mise due punti e s'affrettò a far sèguire alla prima un'altra proposizione: « avanti di difenderlo occorre conquistarlo ». Ormai le idee prendevano a scorrere con una certa facilità, gli si sgranavano davanti agli occhi.

(*) Pubblichiamo il verbale della riunione della Commissione giudicatrice del concorso « Prima prova », steso al termine della discussione sui lavori pervenuti a « Bianco e Nero » nel terzo trimestre dell'anno passato, entro cioè il 30 settembre 1958. Il concorso — che, com'è noto, ha carattere permanente — è tuttora aperto; il termine per la consegna dei lavori per il quarto trimestre del 1958 è scaduto il 31 dicembre, mentre per le nuove norme entrate in vigore con il 1959 vedasi la cartolina allegata al presente fascicolo.

Scrisse così una buona mezz'ora. Poi staccò la penna dal foglio e restò qualche minuto a meditare. Il componimento filava, ma ci sarebbe voluta una frase finale più vigorosa, una vera conclusione.

Quando già pensava di consegnare il tema così com'era, la frase gli venne fuori. Cambronne non perse tempo e la scrisse subito, in fretta, prima che potesse nuovamente sfuggirgli: « Talché l'onore può ben dirsi il vessillo d'ogni gentiluomo ». Ora era davvero soddisfatto e, fregandosi idealmente le mani, corse alla cattedra a consegnare il foglio.

« Buraix 4, Burletin 5 e mezzo... ». Erano passati alcuni giorni ed il professore restituiva i compiti corretti.

« Callet 6... ». Il prossimo sarebbe stato il suo.

« Cambronne 7 e mezzo » disse infatti l'insegnante, dopo una pausa brevissima.

« 7 e mezzo! » ripeté il ragazzo, a fior di labbra. Era più d'un anno che non riusciva a superare il 7... Fu, però, la gioia d'un attimo, che presto fece luogo ad un senso di smarrimento. Carbonnet, quello del primo banco (tutti 6 nel primo trimestre) stavolta aveva preso 8. Fra poco, anzi, il professore lo avrebbe invitato a leggere ad alta voce il proprio componimento. Si sa, un tema da 8...

Ah, quel Carbonnet... Ogni mattina la madre lo accompagnava, facendogli per via un monte di raccomandazioni. « Fatti onore » diceva poi, con voce chioccia, nell'atto d'abbandonarlo sull'uscio della scuola. « Fatti onore, Jean » gli ripeteva, allontanandosi.

Adesso quel suo moccioso le avrebbe portato a casa un 8, e lei, la madre, sarebbe forse scoppiata in lagrime...

Il professore, frattanto, era già lontano, discendeva la S e fra poco sarebbe giunto a Targent, ultimo in ordine alfabetico oltre che per il profitto. Non si poteva fermar più, ormai, quella corrente di nomi e di voti: fermarla, vogliam dire, prima di Carbonnet, soprassedere, almeno, prima di dargli ancora il suo 8...

« No » si disse a questo punto Cambronne, tentando di reagire alla delusione. « Alla prima occasione debbo usare le migliori frasi di questo tema ».

Poi, chiusi gli occhi, andò centellinandoselo tutto, senza badare alla lettura di Carbonnet. Quando giunse al « vessillo d'ogni gentiluomo », il professore stava già spiegando l'uso del supino.

Tuttavia l'occasione non venne. Anzi all'esame di licenza il nostro Cambronne rischiò d'essere escluso dall'orale, proprio perché — inserendo nel saggio le sue massime sull'onore — era finito fuori tema.

Neppure la successiva scelta della carriera militare (benché ciò possa apparirci strano) sembrò favorirlo in tal senso. Infatti non si diede mai il caso, in tanti anni d'Accademia, che il discorso cadesse, lui presente, sull'onore e sull'onorabilità. L'unica volta in cui superiori e cadetti ne discussero a lungo, Cambronne montava la guardia all'ingresso dell'edificio.

Possiamo quindi capire cosa provasse in una sera d'autunno del..., dopo che (salite di corsa le scale d'una villa patrizia) s'era gettato in ginocchio innanzi a un corpulento signore, scongiurandolo che gli volesse concedere la mano della figlia. Il signore in questione, d'umili natali, s'era arricchito col commercio dei cuoi ed anziché ascoltare le asseverazioni sull'amore intercorrente tra i due giovani, enumerava a Cambronne (rialzatosi) i beni che la fanciulla portava in dote: terre, miniere, palazzi, oltre a 600.000 franchi « liquidi e sonanti, sul mio onore... ».

« L'onore! » gridò Cambronne, gioiosamente stupito dell'occasione che gli si presentava, « l'onore è una virtù più che un diritto... ».

« Prende il caffé, signor Cambronne? » l'interruppe prontamente il futuro suocero. Poi, avutone un desolato cenno d'assenso, gli porse una tazza istoriata,

sulla quale il povero Marsia avrebbe dovuto simboleggiare la professione del padrone di casa.

Per fortuna sopraggiunse l'età napoleonica. Le campagne del Buonaparte furono, com'è logico, quanto di più acconcio si potesse pensare per un personaggio quale il nostro. Partecipò, infatti, a tutte le imprese, percorrendovi rapidamente l'ascesa ai gradi superiori. Tuttavia ebbe modo di farsi onore coi fatti piuttosto che di proclamare il suo pensiero sull'argomento.

Neppure quando l'Imperatore gli affidò personalmente importanti incarichi, Cambronne riuscì ad emetter qualcosa di diverso da un imbarazzato balbettio, in cui era ravvisabile — smozzicata — solo taluna delle celeberrime frasi.

Generale nella campagna di Russia, il nostro fu tra i primi a riaccorrere sotto le bandiere imperiali, dopo la fuga dall'Elba. Cosicché il comando della Guardia nella battaglia di Waterloo venne a coronare e concludere quella brillante ascesa.

Waterloo. L'oscuro paesino fiammingo doveva essere per Cambronne (senza che egli avesse potuto prevederlo) il punto nodale dell'intera sua esistenza.

Non tanto per il valore ivi mostrato, eguale a quello messo in luce in ogni altra circostanza. Né per l'abilità tattica, formatasi all'Accademia ed accresciuta dal lungo contatto col genio di Napoleone. Bensì a causa d'un grottesco incidente dalle conseguenze terribili.

Già il tramonto andava spegnendosi sulla piana di Waterloo. La brezza insorgente spingeva, diradandole, le pesanti nubi di fumo.

A dire il vero, le truppe dell'Imperatore erano esauste. Nelle lunghe ombre dei pochi cannoni francesi ancora efficienti pareva stranamente riflettersi lo stato d'animo dei combattenti.

« Arrendetevi, prodi francesi! » cominciarono a gridare gli Alleati.

Per tutta risposta, Cambronne e i suoi uomini intrapresero, benché sfiniti, un nuovo tentativo di contrattacco.

L'invito alla resa fu ripetuto dopo un'altra mezz'ora di combattimento. Stavolta, per ottener qualche effetto, i nemici vi aggiunsero la promessa di tributare l'onore delle armi.

L'onore delle armi? Era dunque giunto il gran momento per il nostro eroe. Onde non correre il rischio di confondersi o di non ricordare, Cambronne trasse di tasca l'ampio foglio su cui aveva riportato le sue massime e lo affidò all'attendente perché lo tenesse spiegato innanzi a lui.

La sera era prossima, ma il lungo crepuscolo di giugno permetteva ancora di leggere, sia pure a fatica. Il generale inforcò gli occhiali, provò a dire « L'onore » con diversi toni di voce, poi, trovato quello giusto, diede inizio alla sua declamazione. Le pallottole, tutt'attorno a lui, continuarono a sibilare, il tuono del cannone non s'affievolì affatto: eppure per Cambronne era come se tutto ciò non esistesse, come se — scomparse le truppe — su quell'ampia distesa, giallastra di stoppia e di fieno tagliato, si fosse posato il cielo calmo della sua infanzia. Non invidiava neppure Carbonnet, ora che poteva leggere il suo tema a due eserciti, anziché ai venti compagni cui l'antico sgobbone aveva letto il proprio.

Disgraziatamente tale tranquillità soggettiva ebbe breve durata. Bastò infatti uno scoppio più vicino perché il prezioso foglio volasse via dalle mani dell'attendente. Ciò produsse in quel soldato una reazione istintiva, quasi meccanica, concentrata in un'unica interiezione.

Tutti l'udirono. L'enorme bocca plebea parve sovrapporsi a quelle dei cannoni. Cambronne ne rimase annichilito. Senza muoversi, con lo sguardo vuoto, bisbigliava sillabe prive di senso, quasi che si fosse addensata nel suo spirito tutta l'ombra incipiente. Solo pochi concetti (la Guardia... la morte... la resa... la sconfitta...) restavano fermi in codesto sgomento. Ma tutto era lì ad un pelo dal franare. « La Guardia muore, ma non s'arrende » fu la frase più complessa

che il generale riuscisse a mettere insieme. Fu altresì (a ben vedere) una grossa bugia. Infatti neppure una resa poteva ormai apparire strana, dal momento che tutto era perso. Anche l'onore.

Gli anni che seguirono furon terribili per il nostro eroe. Non solo era definitivamente tramontato il clima epico dell'età napoleonica, non solo il suo Imperatore languiva adesso in un'isoletta atlantica: ma lui stesso, Cambronne, era oggetto d'una vera persecuzione, per colpa di quell'unica parola pronunciata a Waterloo dal suo attendente ed ora unanimemente attribuita all'eroico generale. Ovunque egli andasse, lo precedeva e seguiva un corteggio di bisbigli, sorrisi, colpi di tosse, strizzatine d'occhi...

Ce n'era abbastanza per distruggere un carattere anche più fiero. Da principio Cambronne tentò reagire, mettendosi a discutere, dimostrando con abbondanza di particolari l'esatto svolgimento dei fatti. Ma era sempre accolto dal sorriso saputo, malizioso di chi non riusciva a comprendere perché mai egli dovesse vergognarsi di quella sua esclamazione.

Il nostro finì col mettere per iscritto la fedele ricostruzione dell'episodio, sotto il titolo: « La battaglia di Waterloo nella sua verità storica e morale ».

Un'unica inesattezza: Cambronne vi affermava d'aver pronunciato sino in fondo il discorso sull'onore, riportandolo integralmente.

Da allora il generale girò sempre col grosso manoscritto sotto braccio e, avvalendosi delle scuse più disparate, cercava di farlo leggere a chiunque incontrasse. Eppure, sia che la gente avesse altro da pensare, sia che non volesse rimaner delusa, sta di fatto che l'apparire di Cambronne continuò ad essere accompagnato da sussurri e pudichi rossori.

Soltanto una volta in tanti anni avvenne che una dama, scambiando il generale per un narratore di storielle audaci, lo pregasse di raccontarle qualcosa. Cambronne (felice della richiesta) si volse al vassoio che aveva accanto, colmo di tartine e di dolci. Dopo averli disposti a guisa di eserciti, ne accompagnò i movimenti successivi rievocando le corrispondenti fasi della battaglia di Waterloo. Purtroppo, però, la resistenza degli ussari e le manovre dei prussiani non ebbero alcuna suggestione sulla dama, se non di determinarla ad alzarsi repentinamente. Nel mentre Cambronne, sbigottito, restava a contemplare i « fondents » accerchiati.

Le fatiche belliche e le successive umiliazioni si ripercossero sulla salute del generale. Fu un decadimento assai triste: così che, quando Cambronne girava per Parigi, assomigliava ormai a certe figurazioni popolari dei demoni. Le spalle s'erano andate rapidamente incurvando, sul viso, via via più scarno, le orbite e gli zigomi eran come sottolineati dal penzolare delle guance vuote. Né passò gran tempo che dovette fermarsi a letto per periodi più o meno lunghi. In compenso s'era fatto costruire una sorta di leggìo che egli poneva sulle coperte, appoggiandovi poi il suo manoscritto, al quale poteva così apportare tutte le correzioni ed aggiunte che gli fossero venute in mente. Sennonché il tremito persistente delle mani e il diminuir della vista gli fecero troncare anche quest'ultima occupazione. Non gli rimase, quindi, altro conforto che quello di rimeditare le immagini della memoria, in una sorta di perpetuo assopimento, cui non era estranea la semi-oscurità della camera. Comprendeva tuttavia che quell'oscurità stava avviluppandolo e solo temeva che tale assopimento potesse pianamente trapassare nel sonno, come un tutt'unico. Lo spaventava soprattutto quel finire così, con l'estinguersi delle cose da trattare, senza una bella conclusione, senza, insomma, una di quelle proposizioni pregnanti che chiudono e completano un componimento.

Perciò, quando gli parve d'esser proprio alla fine, si volse al medico che lo assisteva, facendogli cenno di scrivere quanto stava per dire.

Il medico prese penna, carta e calamaio, ponendoli su di un tavolino che era ai piedi del letto; nel mentre Cambronne declamava, con l'ultimo filo di voce: « L'onore, mio caro dottore... l'onore è... è una virtù... ».

Ogni parola gli costava adesso assai più di quanto non gli fosse costato pensarla allora, in quella mattina lontana. Eppure doveva farcela. Si trattava infatti dell'occasione estrema.

Ecco, se non fosse morto prima d'aver terminato, il medico avrebbe potuto far conoscere al mondo quanto lui, Cambronne, aveva meditato per tutta una vita. Forse quelle sentenze si sarebbero divulgate, forse le « ultime parole di Cambronne » ne avrebbero fatto dimenticare un'altra.

E chissà che in futuro non facessero imparare tali massime anche agli alunni, aprendo al loro autore l'ingresso nelle antologie...

La testa sollevata dal guanciale, Cambronne fissava febbrilmente il medico, invocando da lui una siffatta sopravvivenza scolastica. Ma l'improvvisato scrivano badava soltanto a riempire l'ampio foglio che gli stava dinanzi. Senza una sola sosta.

Quel caro signor dottore! Cambronne lo intravvedeva appena (lo sguardo vacillava e la camera era poco più illuminata del solito), al di là dei ghirigori di ferro con cui terminava il letto. Lo vedeva scrivere, scrivere tutto quel che udiva: e ciò dava al nostro la forza di continuare.

Fu così che ancora una volta (l'ultima) Cambronne poté issare il « vessillo d'ogni gentiluomo ». Ma (quel che più conta) non si trattava di una rilettura mentale, come in passato. Il generale era finalmente giunto a declamare per intero il suo componimento.

Il medico, frattanto, andava accuratamente asciugando con la segatura il foglio umido d'inchiostro.

Dopodiché, vedendo Cambronne nuovamente assopito, si decise a passare nella stanza attigua, dove lo attendevano i familiari del generale.

L'ambiente era lievemente più chiaro, benché più polveroso. Tre figure vi sedevano immobili, allineate sopra un divano sdrucito.

« Fatevi dar questi farmaci dallo speziale » ingiunse il medico, porgendo ad essi il foglio appena scritto. Poi, come prevenendo le loro domande, « Purtroppo », disse, « è già entrato in delirio ».

ROBERTO GIANNONI

Prospettiva su Stroheim

di GIULIO CESARE CASTELLO

E parliamo, finalmente, di Stroheim. Di questo autore che era rimasto, fino a ieri (fino, cioè, alla presentazione veneziana della sua quasi *opera omnia*), un argomento *tabu* per la critica italiana, cui mancavano troppi e fondamentali punti di riferimento, a cominciare dal leggendario *Greed*. I frutti della « personale » tenuta a Venezia non hanno tardato a maturare, sia pure entro i limiti di questo o quell'immediato bilancio critico, suggerito appunto dalla manifestazione retrospettiva. (Tra tutti, vorrei segnalare almeno il saggio pubblicato su « Cinema Nuovo » da uno studioso giovanissimo, Guido Fink, il quale — se in sede cronistica e critica appare ancora soggetto alle irriflessive intemperanze proprie della sua età — in sede storiografica si rivela dotato di una precoce e colta maturità). Vale la pena di notare come, tra i resoconti postveneziani, non ne siano mancati di « stroncatori »: vi sono stati infatti coloro ai quali questo primo contatto con il complesso dei film di Stroheim è sembrato una propizia occasione per « ridimensionare » il regista, se non proprio per liquidare un mito. Si tratta di una ristretta minoranza di critici, i quali hanno scambiato la gratuita iconoclastia per meditato aggiornamento di posizioni. Ricordo il fatto più che altro a titolo di curiosità, trattandosi di scritti a carattere giornalistico, sprovvisti di persuasive motivazioni. D'altro canto, pur tra sfumature diverse nell'apprezzamento di questo o quel film, di questo o quell'aspetto della figura dell'artista, l'impressione prevalente — e in buona misura, per i più, fondata sulla « scoperta », molto postuma, di *Greed* — è stata quella di trovarsi di fronte all'opera di un gigante.

Greed a Venezia fu l'argomento del giorno, e ritornò ad esserlo, un mese dopo, a Bruxelles, in occasione del « Confronto fra i migliori film di tutti i tempi », sul quale ho già riferito al lettore. Sesto assoluto nella graduatoria per voti, stabilita in base al referendum

fra gli storici di tutto il mondo, *Greed* non ha figurato fra le sei opere che la giuria di secondo grado, composta da « giovani » registi, ha ritenuto dotate di maggior valore attuale. Resterebbe da vedere in che modo i sette registi abbiano inteso il concetto di « valore attuale » (d'altronde, si sa che qualcuno tra essi non è stato d'avviso conforme con quello della maggioranza). Perchè, se c'è un aspetto che colpisce a prima vista in *Greed,* questo è dato dalla sua potenza precorritrice. Il puntiglioso e talvolta feroce accanimento realistico di Stroheim in questo film appare veramente rivoluzionario, se riportato allo anno 1923, in cui l'opera venne realizzata. Oggi ancora certe esasperazioni realistiche di un Visconti vengono citate quali manifestazioni di un talento solitario: ma l'impiego di interni autentici di San Francisco (così « veri », così « vissuti ») e la implacabile ambientazione della tremenda sequenza finale sotto il sole a picco della desolata e desertica Death Valley costituiscono soluzioni artistiche di una forza espressiva rimasta intatta attraverso gli anni e trentacinque anni fa sapevano di rottura con ogni consuetudine. Né furono questi i soli aspetti di *Greed* antitetici rispetto alle formule accreditate di racconto cinematografico: le dimensioni narrative (poi sacrificate drasticamente in sede di montaggio commerciale), la scelta del soggetto cupo, crudo e « sgradevole » (attinto ad un romanziere, il Norris, della scuola zoliana d'America), la scelta degli interpreti lontani da ogni alone divistico, furono tutte manifestazioni sostanziali della volontà di Stroheim di fare con *Greed* qualche cosa di radicalmente nuovo e polemico. Un qualche cosa che rimane e rimarrà nella storia del cinema, ma che all'artista costò caro, in tutti i sensi.

Su *Greed,* sui suoi rapporti con il romanzo « McTeague » — di cui rimane l'esemplare con le annotazioni in margine, di pugno del regista —, sul massacro che la Metro-Goldwyn-Mayer compì in sede di montaggio e quindi sulle sostanziali lacune che le copie in circolazione presentano rispetto a quella licenziata da Stroheim, pubblichiamo in questo stesso fascicolo un saggio originale e una tavola sinottica, ambedue a firma di Lotte H. Eisner. Un argomento controverso e di fondamentale interesse trova così, crediamo, sistemazione definitiva, molti interrogativi trovano risposta. Sono gli interrogativi che si ponevano a chi si trovasse fino a ieri di fronte a *Greed,* o meglio a quanto rimane di esso. Anche a prescindere dalle due storie laterali soppresse (due storie il cui contrappunto con quella principale aveva pure una funzione essenziale), quel che colpiva lo spettatore era il contrasto tra l'esasperato analismo dello stile stroheimiano e le somma-

rietà, i « buchi » che la narrazione spesso presenta. Era evidente che ad uno stile tanto accanitamente analitico non potevano corrispondere certi trapassi psicologici e cronologici così sommari (si pensi all'evoluzione del personaggio di Trina, allo *choc* « sessuale » da lei subito accanto al bovino marito, al maturarsi progressivo, in lei, della avarizia fino alla follia). Credo che anche un ignaro avrebbe potuto supporre che *quel Greed* non fosse l'originale, che in esso mancasse qualcosa che del racconto era parte integrante. Di tali sensazioni la pubblicazione dello scenario, avvenuta a cura della Cinémathèque de Belgique, ha fornito la conferma. Quel volume è un documento di un'importanza storica straordinaria, in quanto fornisce intera la misura del guasto irreparabile (ma esisterà ancora il negativo integrale, in qualche cellario della M.G.M.?) che è stato perpetrato. Attraverso la lettura dello scenario di *Greed,* tutti i pezzi del mosaico frantumato tornano a posto: torna lo studio delle radici familiari della vicenda di McTeague e di Trina, torna la capillare introspezione dei sentimenti, torna la concezione contrappuntistica e grandiosa del racconto. Di quest'ultima le scene relative all'episodio di Zerkow e di Maria Macapa, che pubblichiamo, costituivano un elemento fondamentale (si pensi, fra l'altro, al coefficiente « visionario »: l'inesistente tesoro, nel cimitero notturno irto di croci, e Zerkow che lo stringe fra le braccia; e lo si metta in rapporto con la follia di Trina che si cosparge di monete il corpo ignudo).

Greed è un film che giganteggia solitario, nella produzione di Stroheim, anche per un altro motivo: si tratta infatti dell'unica sua opera che rappresenti (e per di più tanto corposamente) l'America contemporanea (sia pure appoggiandosi alla narrativa di Norris), fatta eccezione soltanto per quel *Walking-Down Broadway* — unico esperimento sonoro dell'artista —, il quale non vide mai la luce e le cui poche immagini in nostro possesso appaiono una testimonianza su un'America metropolitana minore, nuda ed amara, anch'essa in anticipo sui tempi, cinematograficamente parlando. (Giova soggiungere che *Walking Down Broadway* si ricollega a *Greed,* ad una diecina d'anni di distanza, anche sotto il profilo tematico: qui come là una donna dominata da un'ossessione — l'una e l'altra impersonate dalla squisita Zasu Pitts, attrice giustamente prediletta dal regista —. L'ossessione dell'eroina di *Greed* è quella del danaro, l'ossessione dell'eroina di *Walking Down Broadway* era quella della gelosia, morbosa e nata da intima frustrazione, nei confronti di un'amica e compagna di stanza. Nell'uno e nell'altro caso l'ossessione era origine di finale autodistru-

zione, per la protagonista, che, se in *Greed* aveva irresistibilmente provocato l'abbrutimento del marito e il suo avvio alla distruzione finale, in *Walking Down Broadway* aveva mirato alla distruzione del romanzo d'amore della bella e giovane amica).

Con *Walking Down Broadway* un altro film risulta oggi irreperibile, ai fini di un completo esame dell'opera registica di Stroheim: esso è *The Devil's Passkey,* che si colloca al secondo posto (1919) nella sua filmografia. L'ultima traccia che si ha, di questa opera, non posseduta — a quanto mi risulta, dopo pazienti ricerche — da alcuna cineteca, risale ad una diecina di anni fa, quando Denise Vernac ne vide una copia a sbrendoli in un *art theatre* di Los Angeles. Ironia della sorte vuole che *The Devil's Passkey* sia — se vogliamo attenerci alle notizie fornite in proposito da Herman G. Weinberg — l'unico film di Stroheim che sia stato distribuito dalla casa produttrice nella sua versione originale ed integrale di dodicimila piedi (corrispondenti, grosso modo, a dodici bobine). Vale la pena di considerare per un momento i film di Stroheim sotto questo aspetto, in relazione con la « chirurgia » da essi regolarmente subita: ci si renderà conto della difficoltà di valutare fino in fondo l'opera di questa insigne vittima delle ferree norme hollywoodiane (e si pensi che gli arbitrii nei confronti di tali film sono avvenuti in un periodo — 1918-1933 —, in cui Hollywood era ancora relativamente liberale ed in cui il *producer* aveva soltanto cominciato a diventare una specie di monarca assoluto nell'ambito della singola produzione).

Blind Husbands venne dunque distribuito in una versione di ottomila piedi, mentre quella originale era di novemila. *Foolish Wives* (del cui costo la Universal era pure, come è noto, andata tanto fiera — erano i tempi in cui la iniziale del cognome Stroheim veniva sbarrata per farne l'emblema del dollaro) venne ridotto da 21 mila piedi a 14 mila. (Weinberg afferma che la copia in possesso del Museum of Modern Art di New York è di settemila piedi. Una sorta di *contaminatio* è stata — pare — eseguita dalla Cinémathèque Française, tra la copia newyorkese e quella della Cineteca Italiana: il risultato non è scevro di arbitri, sia per quanto riguarda certe soppressioni, sia per quanto riguarda l'inversione di scene nel finale, in cui la scena della riconciliazione a letto tra marito e moglie è stata posposta alla miseranda fine del cadavere di Karamzin). Le esigenze della prudenza nei confronti delle varie censure (il « codice Breen » ancora non esisteva) non furono estranee alle manipolazioni subite da *Foolish Wives*: l'ambasciatore statunitense veniva tramutato in una specie di

inviato commerciale e spariva, fra l'altro, la sequenza del parto adulterino della sua consorte. La fase più drammatica dell'avventura americana di Stroheim ebbe però inizio con *Merry-Go-Round,* film che Irving Thalberg gli tolse di mano a riprese iniziate. Non è facile stabilire oggi con matematica esattezza quanto sia stato materialmente realizzato da Stroheim e quanto sia invece dovuto alla mano di Rupert Julian, sebbene la mediocrità ed il cattivo gusto di certe scene lascino pochi dubbi. Sappiamo con certezza soltanto che Stroheim diresse personalmente le scene che si svolsero nel luna park (eccettuate, quanto meno, le inquadrature in cui figurava il proprietario del baraccone).

Se *Merry-Go-Round* (a parte il suo rilevante interesse tematico di anticipazione, sul quale ritorneremo) rimane un film assai spesso suggestivo e comunque assai meno scadente di quanto molti abbiano scritto dopo la recente proiezione veneziana, ciò si deve al fatto che il Julian si attenne nel suo lavoro allo scenario steso in precedenza da Stroheim (fa eccezione il finale, che era amaro e non dolciastramente legato alla convenzione del lieto fine, come quello che noi vediamo: ambedue le famiglie, quella dell'aristocratico e quella della sua dolce innamorata di bassa estrazione — la figlia del burattinaio —, uscivano prostrate dalla guerra. E l'uno, mutilato, impoverito e ridotto all'umiliazione, passava accanto all'altra, tornata al suo lavoro in atmosfera e condizioni non più gaie, senza accorgersene - 1). E insieme vennero conservate le scenografie (che erano state disegnate dallo stesso Stroheim, in collaborazione con Richard Day) ed il *cast,* che Stroheim aveva scelto con il rigore a lui consueto (con una sola eccezione, riguardante la parte del proprietario del baraccone, che Stroheim avrebbe voluto fosse affidata all'ancora non celebre Wallace Beery; scelta, questa, che fu motivo di disaccordo con Thalberg, il quale finì poi per affidare la parte a George Siegman, alla realizzazione di tutte le scene del quale Stroheim va quindi — come accennavo sopra — considerato estraneo). Segue, cronologicamente, il caso *Greed*: ed anche

(1) Il finale previsto da Stroheim mi è stato così descritto da Denise Vernac in una sua lettera: « L'eroe ritornava dalla guerra amputato di un braccio e vendeva cartoline, stringhe da scarpe nei viali del Prater, disertati dal complesso dei saltimbanchi. (La Grande Ruota era immobile). Una delle aristocratiche sue amiche d'un tempo batteva palesemente il marciapiede. (Esisteva un'inquadratura dove la si vedeva camminare su e giù davanti al portone di un albergo). La giostra tendeva i suoi teli sopra i cavalli di legno per mancanza di clienti, quella sera, e si rimaneva con l'impressione che l'eroe e l'eroina si fossero perduti per sempre sebbene soltanto una tenda li separasse. In realtà passavano l'uno vicinissimo all'altra senza vedersi ».

se la cifra di 42 bobine va intesa soltanto come uno stadio della scelta del materiale e se la versione licenziata da Stroheim fu di 24 (e quella rimaneggiata da Rex Ingram con la sua autorizzazione fu di 18), rimane il fatto che le dieci bobine attuali non rappresentano che assai meno del cinquanta per cento rispetto al metraggio montato dallo autore. Del resto, basta scorrere lo scenario per rendersene conto. *The Merry Widow* venne ridotto soltanto da dodicimila a undicimila piedi, ma si trattò di modifiche tutt'altro che irrilevanti: e mi riferisco non tanto a certe inquadrature dell'orgia nel postribolo per ufficiali quanto alla morte per libidine del viscido barone Sadoja nella sua funebre alcova, durante i primi approcci nuziali, morte che la versione attuale del film rende in forma troppo sbrigativamente sintetica; mi riferisco ancora alla ossessione erotica del barone (il personaggio più originale, più stroheimiano e più sacrificato dal montaggio commerciale del film) per i piedi femminili. Del tutto sparita è infatti la sua folle collezione di calzature da donna e presso che inspiegabili per uno spettatore non avvertito risultano quindi gli sguardi cupidi ch'egli lancia un paio di volte alle estremità femminili. Secondo i dati in possesso di Weinberg, tutti i 14 mila piedi di *The Wedding March* sarebbero rimasti nella versione distribuita, eppure egli stesso osserva come in realtà da mille a duemila piedi risultino soppressi soltanto nella sequenza dell'orgia (per lo meno, così risulterebbe da un confronto con lo scenario).

Quanto a *The Honeymoon,* fin troppo nota è la sorte subita dal film ad opera di Josef von Sternberg; basti pensare (oltre che a certi simbolismi insistiti) a quell'assurdo prologo posticcio che gli venne appiccicato, per poter proiettare il film indipendentemente da *The Wedding March.* In tale prologo la stupenda prima parte del dittico veniva ridotta ad una specie di *digest,* tanto per far capire il « fatto »: se qualcuno vuol veramente rendersi conto dei risultati poetici che Stroheim sa attingere attraverso il suo stile analitico, non ha che da porre a confronto la sequenza del muto incontro tra Nicki e Mitzi durante la festa del Corpus Domini, così come essa figura in *The Wedding March,* con il «condensato» della stessa sequenza nel prologo di *The Honeymoon.* La squisita poesia di quell'amore romantico ed impossibile, che nasce attraverso il linguaggio sfumatissimo degli sguardi e dei sorrisi, in mezzo al fasto ed ai contrasti di una pubblica cerimonia (il lungo giuoco dei piani durante il silenzioso colloquio è di importanza essenziale), va in buona misura dispersa. Quel che ci rimane di *Queen Kelly* è circa un terzo del disegno originario del

regista. Si sa che il suicidio che conclude la versione attuale del film non corrisponde affatto alle intenzioni di Stroheim, per il quale la azione che si svolge nell'immaginario reame di Koenigsberg non doveva essere se non un prologo all'azione che si svolgeva in Africa, dove l'educanda dal cuore infranto era chiamata da una zia prossima a morte e desiderosa di lasciarle in eredità un bordello. Dal tentativo di suicidio Kelly veniva quindi salvata. Qualche scena della parte « africana » di *Queen Kelly* venne in realtà girata da Stroheim: ne fanno fede certe fotografie di Tully Marshall, nei panni di un personaggio affine a quello del barone Sadoja, da lui già interpretato in *The Merry Widow*: quello di un mercante sciancato. Si sa che la produzione di *Queen Kelly,* film concepito muto, venne arrestata in seguito alle preoccupazioni che colsero il produttore Kennedy di fronte alla dilagante affermazione del sonoro. Si sa pure che Gloria Swanson, quando eseguì il montaggio del film, oltre ad inserire qualche scena girata da lei stessa, non trovò di meglio — al fine di supplire alla insufficienza del metraggio a disposizione per comporre un normale spettacolo — che inzeppare il racconto di « doppioni » immotivati di inquadrature, e di brani che il regista avrebbe certamente scorciato. Quando molti anni più tardi a Parigi Stroheim si trovò a disposizione una copia di *Queen Kelly* l'impresa di rimettere le mani nel montaggio di un film in quelle condizioni apparve disperata. E finalmente vi fu il caso di *Walking Down Broadway,* film che Stroheim realizzò con un *budget* limitato ed in un tempo inferiore a quello preventivato (fenomeno per lui insolito), ma che, per il suo aspro realismo, venne giudicato sgradevole ed antispettacolare da uno dei *moguls* della Fox, così che esso subì la sorte più drastica fra tutti quelli diretti dal regista, l'« archiviamento ». Messo in mano ad Al Werker, *Walking Down Broadway* venne ridotto — a quanto riferisce Weinberg — da 14 mila a seimila piedi, ma l'intervento del nuovo « autore » non si arrestò certo qui. *Hello, Sister!,* il film che derivò dall'operazione compiuta su *Walking Down Broadway,* fu in sostanza un *altro* film, sul quale non esistono praticamente testimonianze, come non ne esistono sull'opera concepita e realizzata da Stroheim. Ogni ricerca per rintracciare una copia dell'uno o dell'altro film è stata vana.

Così si chiuse, amaramente, la favolosa avventura di Stroheim regista. E si aprì la stagione di Stroheim attore, la quale aveva avuto i suoi precedenti negli anni del tirocinio hollywoodiano (1914/1918). Anzi, per essere esatti, quando Stroheim ottenne di poter giuocare

quella che doveva essere la sua ultima carta di regista, la seconda fase della sua parabola aveva già avuto inizio: all'indomani del caso *Queen Kelly* egli aveva infatti dovuto adattarsi all'idea di trarre partito dal suo prestigio di attore, di « uomo che vi piacerebbe odiare ». A tale attività si affiancò quella di scenarista: la quale ha due aspetti, quello — oscuro e mortificante — di autore (o collaboratore) di copioni, nella cui realizzazione scarsa traccia rimaneva del temperamento e del gusto dell'artista (si pensi al periodo in cui Stroheim fu sotto contratto con la M.G.M.: qualche lampo del suo talento si ritrova forse soltanto in *The Devil-Doll* di Tod Browning; dove ritorna certo gusto dell'orrido, del deforme, come nel personaggio della zoppa demoníaca, interpretato da Rafaela Ottiano), e quello — più segreto — di autore di copioni che presupponevano una traduzione in immagini da parte del loro stesso ideatore. Perchè fino all'ultimo, cioè lungo un venticinquennio, Stroheim non abbandonò mai del tutto la speranza di fare ritorno sul *set* da « signore », rifacendosi del tempo che i despoti dell'industria gli avevano « rubato » (come egli ebbe a dire sul suo letto di morte). L'alternarsi di speranze e di delusioni, di impegni assunti soltanto per sopravvivere e di altri in cui l'artista cercava un minimo di appagamento creativo costituisce uno dei capitoli più patetici della storia del cinema.

Un bilancio dell'attività di Stroheim attore — peraltro strettamente legata con quella di Stroheim regista — esula dal disegno di questo saggio, ed è d'altronde tracciato in questo stesso fascicolo da Tino Ranieri. Basterà quindi qualche annotazione. Per esempio relativa al ricorrere di certe figure, e non alludo soltanto alla figura — per Stroheim divenuta tradizionale — dell'ufficiale rigido, talvolta fino alla maniera, o a quella dell'avventuriero cinico (in certi casi i due volti combaciano: è questo l'aspetto più affascinante, forse, di *La danse de mort* (1947), il film strindberghiano di Marcel Cravenne, cui Stroheim recò un fondamentale contributo di scenarista, ed evidentemente non solo di scenarista - 2). Penso al ventriloquo di *The Great Gabbo* di James Cruze — 1929 —, che anticipa l'illusionista di *Alibi* di Pierre Chenal — 1937 — (il quale rientra d'altronde nella categoria « avventurieri e delinquenti », e costituisce uno dei saggi più saporiti della recitazione di Stroheim, in un duetto prolungato

(2) Tuttavia il film — pur interessante ed in parte assai notevole — è, a causa di circostanze di varia indole, assai lontano dal corrispondere alla concezione stroheimiana, secondo cui fra l'altro l'antefatto avrebbe dovuto avere amplissimo respiro.

con Jouvet). Penso a quei film che alludevano senza riguardi al personaggio che Stroheim era stato, nella vita, fino agli esordi del sonoro. Come il mediocre *Lost Squadron* di George Archainbaud (e Paul Sloane) — 1932 —, il cui *villain* era, vedi caso, un crudele regista hollywoodiano di origine teutonica, fanatico per il realismo a tutti i costi e ricco di *tics* e di esteriori accessori (il bastone, eccetera), i quali non lasciavano dubbi sul « modello » che lo scenarista e il regista avevano tenuto presente. E come *Sunset Boulevard* di Billy Wilder — 1950 —, dove l'allusione è assai più impietosa (quel Max von Mayerling, che con Griffith e De Mille aveva « creato » il cinema americano e che adesso viveva in silenzioso e vigile ritiro, facendo da maggiordomo alla diva che era stata sua moglie e sua interprete — Gloria Swanson - Norma Desmond —, era per molti aspetti Stroheim stesso), ma la magìa e la lucidità di uno stile evocativo valgono a trasferire l'acre testimonianza su un piano poetico (e il volto impenetrabile solo in apparenza — e venato in profondità di amarezza e malinconia — di Stroheim appare un elemento essenziale dell'elaboratissimo quadro). Forse anche in questo caso non mancò un qualche contributo di Stroheim al film, che andava al di là di una, per così dire, passiva prestazione di interprete.

Ma il fenomeno più autentico e più fruttuoso di collaborazione nell'ombra si ebbe con *La grande illusion* di Jean Renoir — 1937 —, film per il quale Renoir accettò di buon grado i suggerimenti di un uomo al cui esempio egli ha sempre ammesso di dovere molto, fors'anche la spinta decisiva verso l'appagamento della sua vocazione (vedi in proposito il testo di Renoir che pubblichiamo in questo stesso fascicolo). Così — a quanto riferisce il Noble (il cui volume biografico — avverto per inciso — non godette dell'approvazione di Stroheim e contiene numerose inesattezze) — si dovette ad un suggerimento di Stroheim la fusione tra il personaggio iniziale del comandante della squadriglia tedesca e quello del comandante della fortezza. Nel Von Rauffenstein di *La grande illusion* il personaggio « classico » dell'attore, quello dell'ufficiale tradizionalista, dello *junker* (tanto spesso ridotto a manichino, a *villain* costruito secondo il premeditato *cliché* « odioso ») si apre ad una vena umana tanto più autentica quanto più dissimulata tra i compassati formalismi di un cerimoniale militare. Von Rauffenstein è l'emblema di una società al crepuscolo, di una declinante tradizione di cavalleria (il disperato, decisivo colloquio a distanza fra lui e De Boëldieu, prima dello sparo, fa pensare all'ariostesco « Oh, gran bontà dei cavalieri antiqui! », ma

senza ombra di ironia, anzi con una commozione rattenuta e sincera). Il fiore — unico ornamento della cupa fortezza —, che Von Rauffenstein sacrifica per onorare la salma dell'avversario cui lo legavano i vincoli di casta e di mentalità, è un simbolo che potrebbe essere stroheimiano, ad egual titolo dell'uccellino di *Greed,* è la più gentile manifestazione di quella umanità di Stroheim che Ugo Casiraghi pose a titolo di un suo saggio e di un suo libro.

Tra i progetti accarezzati da Stroheim e rimasti irrealizzati un rilievo tutto particolare assume *La dame blanche,* che risale al 1939: quella volta veramente parve che il ritorno alla regia dell'artista messo al bando dai mercanti di film fosse destinato a diventare realtà, e probabilmente così sarebbe accaduto se non fosse intervenuto lo scoppio della seconda guerra mondiale. Il film — importante anche per la collaborazione promessa di Renoir quale dialoghista e per il previsto intervento di interpreti come Jouvet e Barrault — era giunto ad uno stadio avanzatissimo di preparazione. Si potrebbe anzi dire che esso esisteva già intero sulla carta, in un soggetto-*treatment* di cospicue dimensioni, nella sceneggiatura completa, che Stroheim rifinì con fiducioso amore (è privilegio di « Bianco e Nero » poterne pubblicare per la prima volta degli estratti, di notevole ampiezza ed importanza), nella esauriente e minuziosa serie di disegni e schizzi a colori pastello, dei quali « Bianco e Nero » pubblica una gran parte grazie alla cortesia di Denise Vernac e che rappresentavano una « previsione » figurativa del film (scene, personaggi, divise, accessori, veicoli perfino), nella particolareggiatissima serie di liste di fabbisogno costumistico (uniformi), la quale costituisce un grosso *dossier* — di cui pure pubblichiamo alcuni saggi — e che fu del pari fatica personale e puntigliosamente preveggente dell'artista. Ma ovviamente l'importanza del progetto relativo a *La dame blanche* non risiede tanto in questo quanto nel carattere di *summa* del mondo stroheimiano che il film era destinato ad assumere. Nell'opera di Stroheim *tout se tient,* e il filo di una coerenza evidente e consapevole lega un'opera all'altra. *La dame blanche* doveva essere il terzo e probabilmente più impegnativo quadro di una trilogia viennese, iniziata con *Merry-Go-Round* e proseguita con *The Wedding March-The Honeymoon.* Anche in questo senso di abbozzo di un disegno tematico (di ambiente e di personaggi) *Merry-Go-Round* rimane, malgrado tutto, un film più importante di quanto comunemente non si creda. Vi sono « motivi » anche di dettaglio (il « lever du prince », per esempio) che da un film (*Merry-Go-Round*) rimbalzano in un altro (*The Wedding March*). Sempre a

proposito di *Merry-Go-Round,* penso pure ad un episodio scomparso nella versione del film licenziata dalla Universal, e cioè all'amore della principessa per lo stalliere, che — sempre entro la sfera degli amori « impossibili » tra persone di rango diverso — faceva da contrappunto a quello del principe e di Mitzi, la ragazza del luna park, come amore dei sensi contrapposto a quello spirituale. Aggiungo che questa convergenza erotica tra principessa e stalliere è uno di quei tratti strindberghiani di Stroheim (cfr. *La signorina Giulia*), i quali preludono al suo film strindberghiano (*La danse de mort*). Il regista vagheggiò e propose più volte, a quanto pare, la traduzione in film di testi di Strindberg, autore cui lo avvicinavano certi atteggiamenti, certi umori, certo pessimismo nella concezione della vita. L'equazione odio-amore, spesso presente in Stroheim, ha per esempio sapore strindberghiano.

Una forma di « odi et amo » è data dall'atteggiamento del regista di fronte alla Vienna absburgica della sua giovinezza e delle sue memorie, cui egli torna senza tregua con la fantasia. Nella trilogia viennese è di continuo evidente la coesistenza di un sentimento di tenera nostalgia e di un altro di rovellosa rivolta, come nei confronti di una amante perduta e traditrice, della quale si descriva con acre voluttà la decadenza, senza peraltro impedirsi di vagheggiarne ancora col pensiero i lontani splendori. La tematica è nei tre quadri della trilogia identica: accennavo dianzi agli amori tra persone di estrazione sociale diversa, resi precari dalle barriere di classe imposte da una società orgogliosamente tradizionalistica. In *Merry-Go-Round* un principe si innamora ricambiato della figlia di un burattinaio da luna park ed una principessa va a letto con uno stalliere; in *The Wedding March* un principe si innamora ricambiato di una ragazza che suona l'arpa in una birreria; in *La dame blanche* il figlio di un importante dignitario della Corte imperiale si innamora ricambiato della figlia di un fornaio (e all'episodio fa riscontro, su piano nazionale, quello dell'amore contrastato e tragico dell'erede al trono per la baronessa Vetsera). Si intersecano in vario modo i destini di famiglie lontane tra loro per classe, per censo, per costumi: sono fenomeni tipici di una società in crisi e vicina ad una svolta. E la guerra incombe: in *Merry-Go-Round* il principe ne farà ritorno mutilato e la sua famiglia, la sua casta ne usciranno ridotte alla miseria; in *La dame blanche* il figlio del fornaio ne farà ritorno storpiato e deluso nelle sue illusioni di palingenesi; né l'Imperatore né il Maestro di Caccia sopravviveranno al crepuscolo degli Absburgo e l'Austria si ritroverà all'indomani della

guerra desolata ed impoverita, con un incerto domani dinnanzi a sé. (Le conseguenze della guerra si trovano anche in *Foolish Wives*: il mutilato, i bambini con l'elmo militare sul capo sono i segni vivi e dolorosi del conflitto appena concluso e stabiliscono un crudo contrasto con il mondo di avventurieri e di « pescicani » della frenetica Montecarlo). Giova tuttavia osservare come lo Stroheim del 1939 avesse attenuato il proprio pessimismo rispetto allo Stroheim del 1922 o del 1926/28: se l'Austria è accasciata sotto il peso delle sue sventure, l'aquilotto che il Maestro di Caccia consegna morendo al figlio è un simbolo di possibile rinascita; se l'aristocrazia ha chiuso il suo ciclo di casta dominante e se le illusioni di un immediato rinnovamento *ab imis* sono cadute, l'amore del giovane nobile e della ragazza del popolo avrà un domani. Con la casa degli Absburgo la sinistra « dama bianca » è scomparsa definitivamente all'orizzonte. Simili aperture ottimistiche non si trovano nei due capitoli precedenti della trilogia: il finale con cui *Merry-Go-Round* ha circolato (il felice ritrovarsi dei due innamorati di classe sociale diversa, che la guerra aveva separato) è, l'abbiamo già visto, posticcio: il finale concepito da Stroheim e dianzi descritto aveva un sapore amaro e sconsolato. La miseria accomunava tutti, ma le strade divergevano per sempre, il destino non consentiva, per un suo capriccio, che gli innamorati si ritrovassero.

Così pure cupa sarà la sorte degli eroi di *The Wedding March - The Honeymoon*: l'amore idillico e contro corrente dovrà, nel patetico finale di *The Wedding March,* cedere il passo ad un matrimonio di interesse, e un clima di tragedia dominerà la seconda parte del racconto. Dopo le collusioni tra classi diverse, limitate in *Merry-Go-Round* al piano sentimentale o a quello brutalmente erotico, in *The Wedding March* — in opposizione all'idillio tra il principe viziato e corrotto e la giovane popolana che ne « riscatta » i sentimenti — abbiamo un esempio ben più rilevante di collusione su diverso piano, uno dei tratti più acri che testimonino della facoltà di osservazione sociale di Stroheim. La collusione — che si attua nel corso di una sfrenata orgia in un bordello di gran lusso — avviene tra due vecchi, l'esponente di una decrepita e squattrinata aristocrazia (padre di Nicki) e l'esponente di una nuova aristocrazia, quella del danaro (padre di Cecilia, magnate dei cerotti callifughi — il sarcasmo è sferzante): e da essa nasce il matrimonio di convenienza tra il giovane principe e la fanciulla zoppa, un matrimonio senza amore, che distruggerà un amore reale, ferendo tre anime. Tali collusioni si faranno

più complesse in *La dame blanche,* dove fra l'altro l'anarchico figlio del fornaio e l'Imperatore alla cui vita egli aveva cercato di attentare si trovano l'uno di fronte all'altro, a colloquio, e si comprendono reciprocamente, pur separati come sono da un abisso, tanto che Francesco Giuseppe grazierà il suo anarchico antagonista. Probabilmente *La dame blanche* sarebbe stata opera tipica della maturità di un artista, il quale ha raggiunto con gli anni una placata (entro certi limiti) serenità di visione.

Dicevo poc'anzi come *Foolish Wives* si colleghi alla trilogia viennese (oltre che per infiniti altri motivi) per la presenza delle vestigia viventi della guerra. Così, *Blind Husbands* anticipa il Tirolo montano di *Honeymoon* e di qui il tema della caccia in montagna rimbalza in *La dame blanche* (vedi il personaggio del Maestro di Caccia, allevatore di aquile, vedi l'abbondanza di costumi tirolesi da caccia tra gli schizzi disegnati dal regista). Ma, come esiste una trilogia « viennese » (3), così esiste una trilogia (precedente) che potremmo definire « dell'adulterio », la quale si apre col film dell'esordio registico di Stroheim, il citato *Blind Husbands,* prosegue con *The Devil's Passkey* e si conclude con *Foolish Wives,* nel giro di tre anni (1918/1921). Mi pare doveroso insistere sulla fedeltà di Stroheim ai propri temi, sul suo approfondirli attraverso un'elaborazione successiva e sempre più ricca. Nessun dubbio infatti riguardo alla caratteristica che *Blind Husbands* — se osservato in una prospettiva storica — presenta, di abbozzo rispetto a *Foolish Wives*: situazione « triangolare », seduttore in divisa, destinato a tragica fine per mano punitrice di altri, eccetera. Con *Blind Husbands,* film immaturo, un po' schematico, convenzionale nell'ambientazione, ma assai interessante dal punto di vista psicologico, specie per quanto riguarda la figura del protagonista (la prima di una lunga, coerente serie), nasce il *mélo* di ambiente montano, che poi è diventato, nella storia del cinema, quasi un genere a sé. In *The Devil's Passkey* il « triangolo » si trasferisce nella Parigi postbellica. In certo senso, si può dire che questo film ed il successivo *Foolish Wives* ben rappresentano, nel *curriculum* di Stroheim, l'era fitzgeraldiana, l'epoca in cui gli americani prendono possesso come turisti di quella Francia (Parigi nell'un film, la Costa Azzurra nell'altro), che avevano scoperta durante la guerra (il sedut-

---

(3) Vienna e sopra tutto il Tirolo ritorneranno, sfondi all'azione del romanzo « Les feux de la Saint-Jean ». Mentre il romanzo "africano" « Poto-Poto » non manca di punti di contatto con la parte irrealizzata dello scenario di *Queen Kelly.*

tore di *The Devil's Passkey* è per l'appunto un ufficiale già componente del Corpo di Spedizione statunitense in Francia, il quale si è stabilito a Parigi dopo la guerra come *attaché*).

Un altro gruppo di opere di Stroheim è costituito da *The Merry Widow* e da *Queen Kelly,* ambedue ambientate in reami immaginari, l'uno di tipo balcanico e chiaramente allusivo al Montenegro (Monteblanco, reame pastorale ed operettistico), l'altro di tipo mitteleuropeo e danubiano. L'immagine di una società monarchica in decadenza, in putrefazione, da cui il regista è ossessionato, viene così trasferita sul piano di una libera fantasia, la quale conserva tuttavia dei legami evidenti con il mondo analogo — ma più direttamente legato ad una realtà storica — di film come *Merry-Go-Round,* come *The Wedding March,* come il vagheggiato *La dame blanche.* Si pensi, a parte l'aspetto esteriore, scenografico e di cerimoniale, a certe analogie di sostanza: la pittura delle famiglie principesche di *Merry-Go-Round* e di *The Wedding March,* così corrosivamente rappresentate, non manca di rapporti con la grottesca pittura della famiglia reale in *The Merry Widow.* La regina folle di *Queen Kelly* potrebbe essere una fantasiosa prefigurazione della imperatrice di *La dame blanche,* minata dalla follia. E così via.

Una considerazione in più mi pare meriti *The Merry Widow,* opera che Stroheim realizzò senza entusiasmo (costrettovi dall'insuccesso di *Greed*) e considerò sempre come un proprio sottoprodotto, punto di vista — questo — cui gli storici si sono in genere uniformati. Il mio avviso è che il film sia tutt'altro che un'opera minore nel senso deprezzativo del termine, sia cioè l'opera minore di un genio. Della propria potenza creativa Stroheim fornì qui una delle dimostrazioni più strabilianti, trasformando il leggiadro convenzionalismo di intrigo di una tipica e brillante operetta viennese (un capolavoro del genere, certo) in una rappresentazione acre e sarcastica, permeata dalla « cattiveria » e dal sadismo che erano note peculiari della sua ispirazione e che trovano qui una delle loro manifestazioni più aggressive. *The Merry Widow* diventò così, per l'artista, una superba « scommessa », che egli stravinse con l'autorità del genio (non alludo tanto all'enorme successo di pubblico incontrato dal film, quanto al suo risultato artistico). Il traliccio dell'operetta, convenientemente e radicalmente trasformato, divenne soltanto l'epilogo di una vicenda integralmente ideata da Stroheim: e questo antefatto inventato ed ingigantito vale ad apparentare strettamente *The Merry Widow* alle opere della direttrice maestra del regista, quella relativa alla deca-

denza della società mitteleuropea e monarchica (ciò a parte la statura di certi personaggi, come quello del principe Mirko, che costituisce una smagliante variazione sul tema del *villain* in uniforme impeccabile, cara a Stroheim attore e regista, o come quello del sinistro barone Sadoja, una delle invenzioni più intense che siano uscite dalla fantasia del regista (Sadoja è il protagonista di un laido matrimonio d'interesse; di poco posteriori sono i due vecchi genitori, artefici di un altro matrimonio d'interesse, combinato nel colmo di un'orgia in *The Wedding March*). *The Merry Widow* è quindi, a mio avviso, un film *di* Stroheim nel pieno senso del termine, e tale apparirà tanto più quando si pensi che per il regista il film è chiaramente concluso con il duello tra il principe Mirko ed il principe Danilo, e più precisamente con la *morte* di quest'ultimo (il pianto di Sally sul suo corpo e la dissolvenza che segue hanno evidente carattere di conclusione). Si deve soltanto al prevalere di una norma convenzionale di lieto fine conforme alle allora nascenti tradizioni della casa produttrice, se la ferita viene a scoprirsi poi non mortale e la coppia può convolare a giuste nozze, in una atmosfera volutamente oleografica, dopo che il *villain* ha scontato la propria fellonia. Di fronte a quel finale chiaramente posticcio non si può non pensare al finale che Murnau si trovò costretto ad appiccicare al suo capolavoro, *Der letzte Mann,* finale che egli poté far precedere da una didascalia la quale invitava praticamente il pubblico a non prestar fede alla panzana che il regista era costretto a spacciargli.

Certo si è comunque — valori di *The Merry Widow* e di *Queen Kelly* a parte — che l'ispirazione naturale e congeniale di Stroheim ha modo di distendersi con particolare agio e felicità in quella che potremmo chiamare la chiave di elegia absburgica, chiave che trova la sua memorabile testimonianza (dopo il tentativo di *Merry-Go-Round*) in *The Wedding March* e che un'altra — e forse non meno memorabile — ne avrebbe trovata in *La dame blanche*. Sul piano dell'elegia viennese Stroheim si incontra fra l'altro con tutta una cultura danubiana, la quale rivive nelle immagini e nei suoni dei suoi film. Varrebbe per esempio la pena di studiare i rapporti tra Stroheim ed Arthur Schnitzler: la tematica degli amori idillici e disperati, tra esponenti di classi sociali separate da un abisso, potrebbe discendere, poniamo, da quell'incantevole « Liebelei » (1895), che Max Ophüls doveva trasferire sullo schermo nel 1932 (la Cristina di Schnitzler, con la sua dedizione che giunge fino al suicidio, ricorda da vicino la tenera Mitzi, la « süsse Mädel » di *The Wedding March,* così come il

Fritz di « Liebelei », che va a morire in duello per un'*altra* donna e spezza così il cuore di colei che lo ama più di se stessa, ricorda il Nicki di Stroheim, il quale delude l'amore di Mitzi andando sposo « per ragion di famiglia » ad un'altra donna). I rapporti amorosi tra esponenti di classi e categorie sociali diverse, ma considerati sul piano della brutale sessualità che si esaurisce in se stessa, si ritrovano in « Reigen », un testo che lo stesso Schnitzler compose nel 1896-97 e che è giunto allo schermo nel 1950, come *La ronde,* sempre per mano di Ophüls (un altro studio da fare sarebbe quello relativo ai registi sui quali Stroheim ha esercitato un'influenza avvertibile: Ophüls sarebbe tra essi). Amore ideale e amore dei sensi: attorno a questi due poli ruota tanta parte dell'opera di Stroheim, e l'uno e l'altro si trovano in Schnitzler, esemplificati ciascuno con particolare evidenza in « Liebelei » e in « Reigen » rispettivamente. (Si potrebbe del resto fare riferimento anche ad « Anatol » (1893, serie di atti unici schnitzleriani, relativi alle avventure di un poligamo personaggio, trasferiti pur essi sullo schermo, fin dal 1921, da Cecil B. De Mille in *The Affairs of Anatol*).

Fa parte integrante della vena « viennese » di Stroheim quel suo cattolicesimo, sul quale ha posto particolarmente l'accento Roberto Paolella, un cattolicesimo che al regista derivava da una tradizione nazionale e da un'educazione ricevuta e che si manifesta, da un punto di vista di sostanza, attraverso il senso insistente del peccato, e da un punto di vista formale attraverso la presenza ricorrente del Crocifisso, tra gli emblemi ed i simboli di cui Stroheim ama far uso (penso a quel rigido saluto militare che Nicki fa al crocifisso, nel corso della sua passeggiata notturna con Mitzi, la fanciulla da lui affascinata e sedotta). E manifestazione essenziale della rovellosa nostalgia absburgica di Stroheim sono le scintillanti, orpellose uniformi militari che i suoi personaggi indossano in tutti i suoi film, con la sola eccezione dei due di ambiente americano.

Mi sembra che, col passare del tempo, *The Wedding March* sia alquanto scaduto nella considerazione degli storici. Forse si è trattato in parte di effetto di circostanze esterne (limitata circolazione del film), ma il fatto sta che *The Wedding March* in occasione del recente referendum di Bruxelles non ha avuto che undici voti. Pure, non so sottrarmi alla convinzione che questo rimanga il capolavoro dell'artista, dato anche lo stato in cui *Greed* ci è pervenuto, ed una tra le opere più ricche e più rappresentative di uno stile e di un mondo, che la storia del cinema conti. Non è certo il caso di ripren-

dere qui in diffuso esame un'opera che ha già fatto scrivere agli storici pagine e pagine, ma non so resistere alla tentazione di sottolineare la singolare modernità di concezione della sequenza dell'orgia (con quella sua pregnante nervosità di montaggio, con quella sua prodigiosa ricchezza di particolari significanti). Senza ritornare sulla magia descrittiva della sequenza del Corpus Domini, sulla finissima vena psicologica con cui viene seguito — in una coincidenza di tempo reale e tempo cinematografico — il muto fiorire dell'idillio tra il bell'ufficiale a cavallo e la ragazza del popolo. E' un gran peccato che la copia del film che è depositata a Parigi sia priva del colore, di cui Stroheim aveva tra i primi valutato l'importanza espressiva e di cui si era valso per dare più vivido smalto alla descrizione della cerimonia fastosa (ma già in alcune copie di *Greed* egli aveva fatto dipingere a mano di giallo oro il dente gigantesco che fungeva da insegna a McTeague, le monete, eccetera, per meglio sottolineare il divorante *Leitmotiv* dell'opera - 4). La mancanza del colore nella copia parigina di *The Wedding March* appare tanto più spiacevole in quanto in tale copia il film è tornato ad essere sonoro, come era stato alle origini grazie ai dischi che ne accompagnavano la proiezione. (La sonorizzazione di *The Wedding March,* ultima fatica di Stroheim regista, resa possibile dalla Cinémathèque Française, rappresenta una sorta di miracolo, se si pensa al caso fortunato grazie al quale i dischi, dati per perduti, furono ritrovati, e se si pensa sopra tutto allo stato miserando di frantumi in cui vennero ritrovati). Ora, basterebbe l'impiego del sonoro in *The Wedding March* per far apparir chiaro qual regista il cinema sonoro abbia perduto con Stroheim. Si pensi all'echeggiare secco di quei comandi militari durante la cerimonia, si pensi al portentoso impiego della musica, composta da J. S. Zamecnik, con la collaborazione di Luis de Francesco. Si tratta di una musica attraverso cui si effondono l'anima e la cultura viennese del regista, in un sapiente intrecciarsi e ricorrere di *Leitmotive*. Possiamo individuare tre « tempi » fondamentali della mirabile partitura, la quale sfrutta al giusto momento anche temi preesistenti: la marcia, il valzer ed il « cantabile », quest'ultimo ricorrente come tema dell'idillio, con una struggente reminiscenza di quella fondamentale espressione musicale dell'anima romantica viennese, che è il *Lied* schubertiano. Purtroppo l'operazione di sono-

---

(4) E ancor prima Stroheim aveva fatto dipingere a mano, in alcune copie di *The Devil's Passkey,* le fiammelle di certe candele.

rizzazione si è fermata a *The Wedding March,* mentre muto è rimasto *The Honeymoon,* seconda metà del racconto che tuttavia, a differenza di quel che si proponeva il regista, va oggi considerata un po' a sé, a causa dello scempio che ne fece Sternberg (a questo abbiamo già accennato) ed anche a causa dell'effettivo prevalere in essa di certi motivi deteriori dell'ispirazione stroheimiana, che peraltro si prolunga stupendamente e coerentemente dall'uno all'altro film nella sequenza descrittiva della squallida prima notte di nozze, la quale va annoverata tra le pagine più alte dell'artista.

L'ispirazione viennese di Stroheim doveva continuare a « depositare » e a maturarsi per un decennio e più, prima di manifestarsi ancora una volta in quell'abbozzo di grande affresco che è lo scenario di *La dame blanche,* di cui ho già cercato di chiarire il significato di *summa* del mondo stroheimiano. Il materiale accumulato per il film — dai disegni agli elenchi del fabbisogno costumistico — costituisce fra l'altro la più imponente testimonianza riguardo a quell'aspetto vistoso e rappresentativo della personalità di Stroheim che è il culto, possiamo dire l'ossessione, dell'uniforme (si pensi sopra tutto alle famose uniformi bianche, un motivo ricorrente), ossessione la quale gli derivava dal suo passato absburgico di ufficiale, che egli aveva ripudiato preferendogli l'avventuroso esilio, ma che pur continuava ad affascinarlo nel ricordo, creando in lui quello stato d'animo contradittorio di odio-amore, su cui mi sono già soffermato. Si pensi alla minuzia con cui ogni divisa (e sono decine e decine) viene dal regista descritta da capo a piedi, senza trascurare un solo particolare. Basterebbero, ad indicare la incredibile « competenza » di Stroheim in materia di uniformi, gli elenchi relativi a tutti gli addetti militari accreditati presso la Corte absburgica, ivi compresi il russo, il cinese, il giapponese. (Questo sapere enciclopedico non era del resto limitato alle divise militari, investiva la conoscenza delle forme esteriori di tutta una società ed era una manifestazione tipica del culto di Stroheim per il particolare. Mi raccontava il musicista Alain Romans che un giorno, mentre passeggiava con Stroheim ed altri sulla Croisette di Cannes in tempo di festival, si imbattè in uno strano bottone sul marciapiede. Ne nacque una discussione sull'origine dell'oggetto, e Stroheim, dopo averlo esaminato, si dichiarò ben certo che appartenesse ad un postino delle poste di Vienna. La cosa parve alquanto strana ai suoi amici, ma in brevissimo tempo il proprietario del bottone smarrito spuntò fuori: si trattava proprio di un postino viennese).

Ho già preso in esame i punti di contatto che legano lo scenario di *La dame blanche* a *The Wedding March* (il gusto acre di certe pitture di famiglie in decadenza, quello relativo alla rappresentazione di amori « misti », eccetera). Ma vale la pena di ricordare anche qualche particolare: non soltanto la lunga sequenza-ouverture della cerimonia della « lavanda dei piedi », in *La dame blanche,* corcorrisponde esattamente a quella del Corpus Domini in *The Wedding March,* come mossa e doviziosa rappresentazione della società imperiale in uno dei suoi momenti solenni; ma anche il rapporto tra le classi, nell'ambito delle cerimonie pubbliche e corali, trova corrispondenza da un film all'altro. (Vedi, nella sequenza di *La dame blanche,* le figurette del giovane macellaio e del giovane calzolaio, dove il primo dei due non può non ricordare, per il suo mestiere, lo Schani di *The Wedding March;* vedi le ragazze del popolo che si additano ammirate i prestigiosi ufficiali, così come Mitzi aveva sollevato affascinata lo sguardo su Nicki). E vale ancora la pena di ricordare il ricorso di temi leggendari, in funzione allegorica: al sinistro « Uomo di ferro », che in *The Wedding March* —prevalendo sulle ondine danubiane — segna il cupo destino degli amanti, corrisponde in *La dame blanche* la lieve, ricorrente apparizione che dà il titolo allo scenario, annunciatrice di sventura. Solo che in quest'ultimo caso la sventura ha carattere non più privato soltanto, ma nazionale. La parabola stroheimiana si è allargata a tutto il Paese.

Guardando in prospettiva l'opera di Stroheim, un aspetto della sua personalità che colpisce particolarmente, in quanto lo si trova rispecchiato assiduamente nei suoi film, è l'ambivalenza (cioè coesistenza di caratteristiche tra di loro opposte), la quale è per altro verso antitesi, espressione cioè di un contrasto fortemente marcato: il contrasto tra il vecchio mondo in sfacelo ed il nuovo che si preannunzia (ma, mentre gli elementi dello sfacelo sono numerosi e corposi, quelli del rinnovamento sono vaghi e si profilano con qualche consistenza solo in *La dame blanche*); il contrasto tra le illusioni, i sentimenti limpidi, ideali e la decrepitezza, la sordidezza, manifestantisi attraverso vecchiaie corrotte, dilagare di vizi e perversioni, lussuriosi abbandoni ad amori ancillari e postribolari.

Gli idilli puri cari a Stroheim, i suoi personaggi innocenti e piagati sono l'espressione del suo romanticismo, che è anch'esso manifestazione di un patrimonio spirituale nazionale. Ma il volto del regista che più aggressivamente e potentemente s'impone è in pre-

valenza l'altro, quello del realista spregiudicato e graffiante, il quale giunge fino ai puntigli ed alle esasperazioni veristiche di un'opera come *Greed,* con le sue scenografie naturali, con le dense basi naturalistiche della sua pittura sociale; e lo stesso scrupolo del vero si trova nelle elaboratissime ricostruzioni ambientali, scenografiche di ogni altro film, nella cura per i particolari più minuti e significanti della recitazione, e via dicendo. L'esasperato culto del vero può allora confinare con il decadentismo, che è certo un'altra componente — tutt'altro che negativa, s'intende — della personalità stroheimiana: si vedano in proposito i barocchi compiacimenti di certe sovraccariche, orgiastiche scenografie ed arredamenti, che calzano a perfezione con la rappresentazione dell'umanità perversa, corrotta e in disfacimento che in mezzo ad essi vive. Esempio più tipico non v'è di *Queen Kelly,* con i suoi scaloni, i suoi specchi, le sue colonne, i suoi stucchi, le sue candele, le sue statue e statuette erotiche, il suo cincischiato arredamento in genere, dove fa spicco, per esempio, la vasca da bagno — circondata da cupidi sfreccianti (un motivo che ricorre anche altrove nel film) — della folle regina, avvezza ad aggirarsi seminuda per la sua sontuosa magione, con un gatto su di una spalla. Manifestazione del verismo stroheimiano è anche il gusto della violenza fisica, la ricerca di una sofferenza autentica trasferita dal personaggio sull'attore con esso identificato (penso alle pene patite dagli interpreti di *Greed* durante le lunghe riprese della sequenza conclusiva nel deserto canicolare della Death Valley: esiste fra l'altro in proposito una testimonianza di Jean Hersholt, riportata dal Noble); e la ricerca di *tics,* di gesti che i personaggi ripetono e che ad essi rimangono legati come *Leitmotive*: si pensi — per fermarci al personaggio di Stroheim stesso — a certa beffarda smorfia sorridente, a certo rapido passaggio della lingua sulle labbra, a certi secchi scatti della schiena o della nuca (motivi che in *Foolish Wives* sono già stati portati a maturazione piena e che rimarranno fino alla fine peculiari del personaggio).

Dal gusto della violenza al vero e proprio sadismo breve è il passo, e indubbiamente la « cattiveria », rappresentata sul piano morale come su quello fisico, l'attrazione per l'orrido ed il ripugnante sono altri aspetti di rilevante importanza della personalità stroheimiana. Esempi classici di sadismo sono fra gli altri il principe Mirko di *The Merry Widow* (che — calci all'attendente a parte — prova piacere ad esercitare violenza perfino su un disgraziato fisicamente minorato, e finirà ucciso da lui per vendetta) e la regina di *Queen*

Kelly, che sfoga selvaggiamente la propria gelosia sulla collegiale con uno scudiscio. Esempio classico di « orrore » moralistico è la fine dell'avventuriero Karamzin in *Foolish Wives,* con il suo cadavere abbandonato in una fogna.

Manifestazione vistosa del sadismo che alimenta l'ispirazione del regista è il fitto ricorrere nei suoi film di personaggi affetti da tutte le più assortite deformità e minorazioni fisiche: mutilati (come il militare privo delle braccia in *Foolish Wives* o le altre vittime della guerra in *Merry-Go-Round*); gobbi (come quello del luna park in *Merry-Go-Round*); nani; e sopra tutto storpi, sciancati. E' quest'ultima un'ossessione nell'ossessione. Sciancato è l'orrido Sadoja, aggrappato alle sue stampelle in *The Merry Widow* (nello stesso film figura l'altro personaggio che citavo sopra, lo storpio preso di mira dal principe Mirko); zoppa è la mesta sposa venduta di *The Wedding March-The Honeymoon;* e di nuovo sciancato e costretto a servirsi delle stampelle è il triste mercante della versione originale di *Queen Kelly;* privo di una gamba il vecchio Augustin, saggio personaggio-coro di *La dame blanche,* nel cui scenario la figlia del fornaio subisce offesa alle gambe e si nasconde perchè ne prova orrore. Ma l'esemplificazione è lontana dall'esser completa, anche perchè molto spesso si tratta di personaggi marginali, di semplici apparizioni, praticamente innumerevoli. Del resto, molto spesso, Stroheim sfoga la propria antipatia verso certi personaggi, rendendone disgustosi i tratti anche senza che essi abbiano nulla di propriamente anormale: si pensi ai vecchi genitori di *The Wedding March* o alla famiglia Sieppe di *Greed,* o — su diverso piano — alla megera nella capanna di *Foolish Wives.*

Alle deformità fisiche fanno riscontro quelle morali, che molto spesso con esse combaciano (a volte avviene il contrario, cioè il regista cerca il contrasto: se il barone Sadoja è un maniaco sessuale, la sposa di *The Wedding March* è una gentile creatura, su cui la natura ha infierito). Ed ecco la serie dei deficienti, dei pazzi, dei maniaci. Vi è la povera ragazza idiota sedotta da Karamzin in *Foolish Wives*; vi è Trina, inibita sessualmente e bruciata dalla folle ossessione del danaro in *Greed,* e nello stesso film il personaggio — soppresso dal montaggio commerciale — di Maria Macapa, la semidemente che favoleggia di tesori nascosti, suscitando la ossessiva cupidigia di Zerkow; vi è in *The Merry Widow* il ricordato Sadoja, con la sua fissazione erotica, e in *Queen Kelly* la folle regina sadica; vi è in *Walking Down Broadway* la protagonista divorata e distrutta

da una irragionevole, anormale gelosia e vi è, finalmente, in *La dame blanche,* l'imperatrice malata di mente. In alcuni casi (Sadoja è forse il più tipico) si tratta, come abbiamo visto, di maniaci sessuali. Elemento, questo, che rappresenta la manifestazione più inquietante e vistosa della vena sensuale che è dominante in tutta l'opera di Stroheim. Sensualissimo nel suo per lo più cinico libertinaggio è anzi tutto il personaggio con il quale Stroheim ama identificarsi per lo più anche fisicamente, con i suoi modi di volta in volta suasivi o sprezzanti, con la sua ironia che le labbra ed il sorriso taglienti sottolineano: il seduttore di *Blind Husbands,* di *Foolish Wives,* che prefigura il Nicki di *The Wedding March-The Honeymoon,* personaggio — questo —, peraltro, ambivalente, ricco di note positive, che parzialmente lo riscattano e ne fanno, in certo senso, una vittima. Molti essenziali tratti di questo personaggio ben suo Stroheim travasò negli analoghi personaggi di altri film ai quali non prese parte come attore: come l'ufficiale americano di *The Devil's Passkey* (interpretato da Clyde Fillmore), come il principe di *Merry-Go-Round* (anticipazione di Nicki), interpretato da Norman Kerry, come il principe Mirko di *The Merry Widow,* interpretato da Roy d'Arcy (in lui si reincarna e si esaspera, se possibile, « l'uomo che vi piacerebbe odiare », mentre il lato gaudente ma positivo del personaggio rivive nel principe Danilo, interpretato da John Gilbert), come il principe Wolfram di *Queen Kelly,* interpretato da Walter Byron. Sono questi personaggi, accomunati dalla caratteristica della loro nobiltà (fittizia nel solo caso di Karamzin) oppure della loro qualità di ufficiali — e in ogni caso dell'uniforme che indossano —, i protagonisti di quegli spicci amori ancillari, di quelle violenze carnali, di quelle seduzioni di fanciulle ingenue, di quelle tresche adulterine, che alimentano le trame dei film stroheimiani.

Sono essi (oltre ai due vecchi genitori di *The Wedding March*) gli eroi della *débauche* più sfrenata, che si esalta nelle sequenze orgiastiche nei bordelli lussuosi di *The Merry Widow* e appunto di *The Wedding March,* non uscite indenni dalle maglie della censura. Tali sequenze — dove la vena del regista si fa davvero orgiastica anch'essa, nella rappresentazione barocca, decadentistica, scatenata dalla lascivia — meriterebbero un attento esame. Mi basti sottolineare, fra le trovate più originali e stroheimiane, l'orchestra di donne bianche, mascherate e seminude, che figura in *The Merry Widow* e a cui faceva riscontro un'orchestra negra, dai componenti pur essi discinti, nell'analoga sequenza di *The Wedding March* (si tratta di

invenzioni quasi completamente sacrificate dai tagli). La seminudità si trova nelle donnine di piacere di *The Merry Widow* come nella regina di *Queen Kelly* (altra funzione aveva la nudità di Trina nella sequenza di *Greed* in cui essa assapora il contatto dell'oro con la propria pelle). Ma in genere Stroheim esplica il proprio gusto dell'erotismo con una scelta più sottile ed eccitante di particolari. Si pensi alla libidine del barone Sadoja per piedi e scarpe femminili ed alla sua morte nell'alcova; si pensi alle *culottes* perdute dall'educanda di *Queen Kelly,* le quali offrono lo spunto per l'« aggancio » tra lei ed il principe; si pensi ad una certa inquadratura di *Walking Down Broadway,* espunta dalla versione rifatta del film, ma rimastaci attraverso un documento fotografico: Zasu Pitts (la cui gelosia è testimonianza pure dell'inclusione dell'elemento « morbido » nell'ispirazione erotica del regista) sorprende — e lo stupore, lo smarrimento sono dipinti nel suo sguardo — la bella amica (l'attrice è Boots Mallory) abbracciata con il suo innamorato (James Dunn). Quelle che rendono sottilmente eccitante l'inquadratura sono le circostanze in cui la scoperta avviene ed i particolari della composizione. La Pitts occupa il lato destro dell'inquadratura, la sua figura in piedi, tagliata poco sopra le caviglie, si disegna sullo sfondo della porta attraverso cui essa è entrata nella stanza e che è rimasta aperta. Al centro dell'inquadratura figura un cagnolino, ritto sulle zampette anteriori, che tiene appoggiate su di una sedia, la quale a propria volta, come del resto il cagnolino, poggia sopra un tavolo. Ed è in piedi sopra questa sedia che i due si trovano allacciati. Il loro busto è escluso dal campo visivo, apparendo introdotto entro un'apertura del soffitto (visibile quest'ultimo): botola o lucernario che sia. Lui è a destra, vestito di scuro, lei a sinistra, con il piede destro calzato in una pantofola, il tallone sollevato ed il ginocchio puntato in avanti, contro le gambe del compagno. La vestaglia a fiori che la ragazza indossa è aperta e lascia vedere la sottoveste, le gambe fasciate dalle calze: della destra in particolare sono ben visibili la giarrettiera che sostiene la calza ed un tratto scoperto di coscia. Si tratta (e per questo mi sono indugiato nella descrizione) di un tipo di composizione dalla carica erotica più allusivamente provocata, e quindi forse più indicativo, del ricorrere, poniamo, dell'elemento « postribolo di lusso », in film come *Merry-Go-Round,* come *The Merry Widow,* come *The Wedding March,* cui un altro postribolo — di tipo coloniale — avrebbe dovuto far seguito nella parte africana della narrazione di *Queen Kelly* (come ho accennato, l'eredità di questo

postribolo era un elemento importante del racconto). (Per rimanere in tema, si può ricordare — sempre in *Walking Down Broadway* — una scena interamente censurata tra Dunn e Minna Gombell, nella stanza di prostituta di quest'ultima). Tra i vari esempi citati, di invenzione erotica, quello delle mutandine scivolate ai piedi della collegiale di *Queen Kelly* proprio nel momento in cui il bel principe sta passando a cavallo con le sue truppe fulgide nelle bianche divise, riveste un interesse particolare, non soltanto perchè si tratta di un caso rappresentativo di erotismo indiretto in chiave di commedia, ma anche perchè, se vogliamo, l'invenzione (pur sviluppata dal regista con notevole estro) sembra derivare da quella vena abbondante che si suol definire « il cattivo gusto » di Stroheim.

Di tale cattivo gusto la lutulenta, prolissa vena dei romanzi è la testimonianza più massiccia. « Paprika », le due parti di « Les feux de la Saint-Jean », « Poto-Poto » (quest'ultimo nato, verso il 1933, come scenario per film) rappresentarono per Stroheim lo sfogo di un'ispirazione forzatamente compressa. Nei romanzi si ritrovano, allo stato grezzo, il gusto del melodrammatico, l'erotismo, il sadomasochismo, tutto un armamentario tematico che sarebbe facile trarre alla luce dagli scenari dei film di Stroheim. Ma è in grave errore chi, sulla base dei temi di *mélo* cui sono riconducibili quasi tutti i soggetti di tali film o sulla base dell'enfatica dizione e sostanza di certe didascalie, si attenta ad avanzare riserve di fondo sulla tempra di Stroheim autore cinematografico. Quella materia è soltanto lo stimolo da cui l'artista muove per la sua aspra rappresentazione di una società, per le sue prodigiose intuizioni psicologiche, per i suoi complessi contrappunti tematici, per le sue rivoluzionarie conquiste di stile. E' caso mai sul piano dell'espressione, dello stile che possiamo individuare certi limiti di Stroheim, certe cadute, che corrispondono alle parti o agli aspetti più caduchi, più deperibili ed invecchiati della sua opera straordinaria. Penso a certa ricorrente gravità ed anche a certi oleografici languori. La prima è talvolta evidente nella scelta del materiale plastico: i trofei di caccia che adornano il rifugio montano di *Blind Husbands* (come poi il casino di caccia di *The Honeymoon*) espongono con invadente insistenza il motivo allusivo delle corna. Altra volta la pesantezza della mano è palese nella condotta di certe caratterizzazioni, dove l'*outrance* del colore e della deformazione porta alla caricatura, senza dubbio voluta dall'artista, ma comunque un tantino stridente, come chiazza cromatica eccessiva nell'economia di un quadro: si pensi alla pur sa-

porita pittura della famiglia Sieppe (teutonico-americana) in *Greed,* e via dicendo (eccessi di colore sono visibili per esempio anche in molti personaggi di *The Wedding March* (da Schani al padre di Nicki, eccetera). In queste intemperanze della caratterizzazione, in certa soverchia insistenza nell'impiego di *Leitmotive* si involve talora il corposo balzacchismo, che è uno degli aspetti imponenti e positivi dell'opera di Stroheim (sulla ricchezza balzacchiana di certe sue indagini di *milieu,* sulla statura balzacchiana di certi suoi personaggi, sulla balzacchiana sua minuzia descrittiva, varrebbe la pena di soffermarsi (5): è questa una delle facce del rapporto che lega Stroheim alla grande tradizione narrativa ottocentesca, dal realismo di Balzac al naturalismo di Zola — vedi, per esempio, il tema dell'ereditarietà di certe tabi o degenerazioni, qua e là adombrato; vedi il tema dell'alcoolismo [il padre di McTeague che muore di *delirium tremens,* eccetera] —, naturalismo con cui egli entra in contatto sopra tutto per il tramite del Norris di « McTeague »).

Nel gusto dell'impiego frequente del *Leitmotiv,* che in sé è elemento tutt'altro che negativo, rientra la ricca simbologia dell'opera stroheimiana, ai cui punti di contatto con il decadentismo ho già accennato dianzi. Alcuni simboli hanno una grandiosità di concezione ben stroheimiana, come il dente d'oro che fa da insegna al gabinetto dentistico di McTeague e fissa prepotentemente il tema dell'avidità, proprio di *Greed.* A volte tra i simboli si stabilisce una elementare dialettica degli opposti: vedi il gatto e gli uccellini nello stesso *Greed,* vedi il gufo e ancora gli uccellini in *The Wedding March,* vedi le ondine e l'Uomo di ferro sempre in questo film. I due film citati, essendo i più ricchi ed elaborati che il regista abbia concepito, abbondano di simboli ed allegorie. Penso ancora, in *The Wedding March,* alle colombe nutrite dalla dolce, infelice promessa sposa; ai buoi squartati e sanguinolenti che sottolineano brutalmente con la loro presenza il tentativo di violenza carnale compiuto da Schani su Mitzi; penso ai meli in fiore che fanno da cornice un po' leziosa all'idillio tra il principe e la popolana (motivo poi ripreso per la sequenza del primo incontro fra il principe e l'educanda in *Queen Kelly*): con quei petali fitti e biancheggianti, che cadranno in coincidenza con la forzata interruzione dell'idillio; penso alle mani dell'organista che accompagna la fastosa e squallida cerimonia nuziale,

(5) Il Paolella ha sottolineato il peso che assume il denaro nella società ristretta da Stroheim, come già in quella ritratta da Balzac.

le quali si tramutano in quelle — funebremente ammonitrici — di uno scheletro (6). Naturalmente, i simboli non mancano neppure in altri film: basti pensare al monaco silenzioso, misterioso e sinistro, annunziatore di eventi funesti, che appare in *Foolish Wives* a Karamzin, rifugiatosi con l'amante nella capanna durante il temporale. Tra gli elementi simbolici più cari al regista sono gli uccellini, come emblema di semplicità o purezza d'animo. In questo senso particolarmente suggestivo è l'impiego del simbolo in *Greed,* dove la tenerezza di McTeague per gli uccellini assume assidua presenza di motivo conduttore, alludendo fin dal prologo alla disarmata e primitiva mitezza d'animo di quel gigante (il contrasto tra la sua grossa, corposa figura e l'animaletto è scoperto), il quale di fronte ad un'offesa recata ad una bestiola può esplodere con tutta la pericolosa energia del suo fisico. Il simbolo non abbandonerà più il personaggio, fino all'ormai inutile liberazione dell'uccellino dalla gabbia, quando McTeague si vede perduto nella assolata, arida e spopolata immensità del deserto: inutile in quanto l'uccellino è ormai privo di vita, e la sua morte è il preannunzio di quella, inevitabile, del protagonista.

Forse l'apparato simbologico impiegato da Stroheim può in effetti risultare — fatte le debite eccezioni — fra gli aspetti più invecchiati della sua opera. E tuttavia esso non è estraneo al fascino ed alla coerente significazione che da tale opera emanano. L'apparato stesso era comunque parte strettamente integrante della sua concezione del cinema. E non è senza significato il fatto che il suo progetto irrealizzato di *La dame blanche* si basasse, fin dal titolo stesso, su una figura allegorica, con valore di *Leitmotiv* e di filo conduttore, la quale, riprendendo ed allargando il significato e la funzione dell'Uomo di ferro di *The Wedding March,* scandiva i tempi del destino che portava alla rovina la casa d'Absburgo ed il suo Impero (e non soltanto questa o quella famiglia, questo o quell'esponente delle diverse classi sociali).

Dell'attaccamento di Stroheim ai simboli — specie a quelli allusivi alla pena ed alla condanna di una condizione umana — fu indice anche la fascia nera di lutto, che figurò in diversi film avvolta intorno ad un braccio del suo personaggio in divisa (fosse esso il

---

(6) Lo stesso simbolo, riferito alle mani della protagonista, che accompagnano al piano la rigida danza con la sciabola del marito, era stato introdotto da Stroheim nello scenario di *La danse de mort,* ma non figura nel film.

Karamzin di *Foolish Wives* o il Nicki von Wildliebe-Rauffenburg (7) di *The Wedding March-The Honeymoon*). La risposta data da Stroheim a chi gli domandò una volta la ragione di tale predilezione per quel segno luttuoso è indicativa del suo *mood* prevalente, della sua concezione della vita, e al tempo stesso della congenialità che rivestiva per lui l'elemento simbolico in genere. Egli rispose infatti: « I don't know... Weltschmerz, maybe ». Proprio questo *Weltschmerz* mette Stroheim in rapporto di consanguineità più stretta con il romanticismo germanico.

Anche attraverso una frase quale quella citata (del resto, gli esempi che ho menzionato sono di per sè eloquentissimi) il simbolismo di Stroheim si rivela come una estrinsecazione saliente del suo costituzionale ed accanito moralismo, il quale sa farsi ossessivo e feroce fino al sadismo e alla voluttà dell'orrido, ma per altro verso appare una manifestazione di vero e proprio vittorianesimo, assorbito nei contatti con il mondo anglosassone, tra i quali possiamo annoverare in primo piano l'influenza su Stroheim esercitata dai primi film di Chaplin e sopra tutto da Griffith, del quale — come è noto — egli fu fra l'altro assistente (e verso cui riconobbe apertamente di avere un debito, come risulta per esempio dal testo che pubblichiamo in questo fascicolo - 8). Si vedano — a proposito dell'influenza griffithiana — le finalità moralistiche del racconto, l'impiego dei simboli, l'idealizzazione, l'angelicazione di certi personaggi femminili, e via dicendo.

E' chiaro che il presente saggio, lungi dall'aver la pretesa di esaurire un argomento, vuol soltanto toccare, proporre una parte degli infiniti temi che una personalità come quella di Stroheim coinvolge e che un giorno qualcuno dovrà sviluppare in una monografia esauriente a lui dedicata, che ancora manca, malgrado il parziale contributo di informazione e documentazione recato dal Noble.

Non si può comunque concludere senza aver accennato sia pur fuggevolmente ad un aspetto fondamentale dell'attività creativa di Stroheim, quale quello relativo al suo acutissimo intuito di *casting director* ed alla sua plasmatrice e suggestionante capacità di diret-

---

(7) Wildliebe: anche questo cognome ha valore di simbolo, di allusione scoperta. Il concetto di sfrenatezza ritornerà applicato al principe di *Queen Kelly*: « Wild Wolfram ».

(8) Da tale testo si desume anche come sia derivato in parte dalla lezione di Griffith lo scrupolo di verità ed autenticità che dominò Stroheim in fatto di costumi, accessori, oggetti, eccetera.

tore della recitazione. L'interprete sapientemente colorito e saporito di molti dei film che abbiamo citato (il quale tenne fra l'altro mirabilmente testa alla Garbo in *As You Desire Me* di George Fitzmaurice) era capace di singolari trasformazioni, quelle rare volte in cui la pigrizia dei produttori gli consentiva di uscire dagli schemi consueti. Basti pensare alla finissima caratterizzazione del dimesso professore di *Les disparus de Saint-Agil* di Christian-Jaque. Non può sorprendere che questo attore dalle molte risorse possedesse un fiuto particolare nella scelta degli interpreti per i suoi film, prerogativa personale, questa, di cui fu sempre geloso. (Non è un caso che proprio per *Merry-Go-Round,* che poi Stroheim non potè condurre a termine, fosse nato un incidente di « distribuzione » fra lui e Thalberg: quello, già menzionato, che riguardava la fiducia che il regista, con sagace intuizione, voleva concedere a Wallace Beery, attore non ancora apprezzato, ma destinato a diventare ad un certo momento il caratterista numero uno di Hollywood). Un caso unico e clamoroso di forzata accettazione, da parte di Stroheim, di attori-divi (una specie umana dal cui contatto egli accuratamente rifuggiva) fu quello di *The Merry Widow.* Ma proprio in tale occasione Stroheim fornì una strepitosa riprova del proprio talento nella direzione degli attori. Chi confronti il convenzionale e lezioso John Gilbert di *The Big Parade,* che pure è dello stesso anno e fu un film osannato e popolare, con il Gilbert di *The Merry Widow,* sobrio, spiritoso, sottile, si renderà conto dell'influenza esercitata su di lui dal regista. La quale risulta altrettanto, se non più, evidente in Mae Murray, attrice-diva se mai ve ne fu, proveniente dalle *Follies* di Ziegfeld ed avvezza a comandare a bacchetta sul *set,* la quale - dopo scontri violenti che pareva dovessero condurre all'allontanamento del regista — fu « domata » e sottratta allo stucchevole convenzionalismo della sua formula, portata sul piano di una recitazione sofisticata e moderna, tutta « inventata », esaltata da accorgimenti fotografici in chiave con il gusto dell'epoca (certo impiego del *flou* nei primi piani). Ma Stroheim amò sempre valersi di attori non celebrati, da plasmare a suo piacimento, attori che sono poi in genere rimasti legati al ricordo dei personaggi stroheimiani e difficilmente hanno trovato piena comprensione ed impiego con altri registi. Si pensi al Gibson Gowland (McTeague) di *Greed,* con quella sua aria ottusa di buon bestione (egli ebbe a dichiarare fra l'altro che Stroheim aveva « letteralmente *creato* la *sua* interpretazione »); si pensi al sarcastico, demoniaco Roy d'Arcy di

The Merry Widow (con quel suo molleggiarsi sulle gambe da cavallerizzo, con quel suo provocatorio e sferzante riso a piena dentatura, *tics* — questi — che variavano ed esasperavano, insieme con il monocolo e la nuca e le tempie rasate, certe caratteristiche del personaggio caro all'attore Stroheim, altrove fatto riprendere a Norman Kerry — *Merry-Go-Round* — ed a Walter Byron — *Queen Kelly* —); si pensi alla dolcissima, liliale Fay Wray di *The Wedding March-The Honeymoon,* suggestivamente sottratta al pericolo del lezio (incantevole ed esemplare il suo muto giuoco di sguardi nella famosa sequenza del primo incontro con Nicki); si pensi alla pittoresca vena di caratteristi cari ed assidui collaboratori del regista, come Dale Fuller (ininterrottamente presente da *Foolish Wives* a *The Honeymoon*) o come l'ossuto e laido Tully Marshall di *The Merry Widow* e di *Queen Kelly* (oltre al più istrionico Cesare Gravina); si pensi sopra tutto a Zasu Pitts, grande attrice, pienamente compresa soltanto da Stroheim, per il quale essa fu di volta in volta la fragile e folle Trina di *Greed,* la tenera e sventurata Cecilia di *The Wedding March-The Honeymoon,* la frustrata e sconvolta protagonista di *Walking Down Broadway.*

I venticinque anni di forzato silenzio di Stroheim regista, i venticinque anni perduti che non hanno riscontro nella carriera di alcun regista al mondo e fanno del suo un caso dolorosamente unico, costituiscono il più alto scotto che l'arte abbia mai dovuto pagare all'industria, la più grave testimonianza relativa all'insanabile antinomia fra l'una e l'altra, un'antinomia che si è accentuata sempre più con lo sviluppo della tecnica, l'incremento delle ambizioni spettacolari, l'aumento dei costi di produzione, l'estensione dei mercati e via dicendo. Stroheim morì nel 1957. Ma l'ultima parola alla sua opera creativa era stata apposta molti anni prima: più di venticinque, se pensiamo che *Walking Down Broadway* non vide mai la luce. Trent'anni, dunque: un tempo enorme sottratto ad una mente creativa. Pure, nel suo intimo, Stroheim non era mai diventato un sopravvissuto: tra il 1937 ed il 1939 egli scriveva e preparava *Le dame blanche,* sua estrema e sfortunata *chance,* nelle pagine del cui scenario lo ritroviamo intero e forse più ricco che mai; nel 1946-47 egli riusciva — malgrado tutto — a travasare una preziosa e sostanziale parte di se stesso in un film altrui, condannato ad una realizzazione fortunosa, dai mezzi insufficienti: *La danse de mort,* film che in certo senso, pur con i suoi seri limiti, costituisce una sintesi e

del personaggio e del mondo dell'artista (9). Sono passati altri anni, e Stroheim — lo si è visto a Venezia — esce esaltato dalla prospettiva storica che è venuta a formarsi. La sua modernità derivante da uno spirito inventivo ed innovatore è sotto certi aspetti sorprendente: penso all'impiego drammatico della profondità di campo — con conseguente molteplicità di piani entro l'inquadratura — ed all'introduzione dei soffitti nel campo visivo, che fecero versare fiumi d'inchiostro dopo le esperienze, intorno al 1941, di Orson Welles, di William Wyler, che Stroheim precorse con geniale consapevolezza. Penso al suo scrupolo (spinto alle più meticolose conseguenze ed applicato al particolare più marginale) del vero, dell'autentico: uno scrupolo che forse da lui, direttamente o indirettamente, ha ereditato Luchino Visconti. Il debito verso Stroheim è di quelli che non si estinguono.

(9) Si pensi anche a quel rapporto fra coniugi che si alimenta di rancori, evocando così il ricordo di altre, diverse unioni senza amore, di cui è disseminata l'opera di Stroheim.

Le uniformi dell'illusione

di TINO RANIERI

L'attore-regista non è figura inconsueta nel cinema. Ai tempi della nascita di Hollywood, costituiva quasi una esperienza indispensabile: un duplice metodo di scoperta e un duplice richiamo d'avventura. Nel gran bottegone, in cui cominciavano a rizzarsi le impalcature per *Intolerance* (1916), ogni cosa serviva ad apprendere meglio il mestiere. Le combinazioni e le sovrapposizioni si sviluppavano in tutti i sensi. Si faceva l'attore sperando di diventare regista, o si scriveva un dialogo vagheggiando di entrare nella produzione. Le possibilità erano infinite, perchè ogni cosa di quel mondo era all'inizio, era, anzi, un inizio, il più piccolo incarico, la minima intuizione. Si viveva una « prima fase » entusiasmante, oltre la quale sembrava d'intravvedere una strada per tutti.

Anche la comparsa Erich von Stroheim si incammina così verso la sua grande illusione. E' uno dei tanti che ha tagliato (o crede di aver tagliato) i ponti con l'Europa, ma non è il solito emigrato che nulla ha lasciato alle spalle. Il suo bagaglio formidabile è ancora da aprire e contiene spaventevoli ritratti di un universo in rovina. Egli si è messo in salvo, ma ciò non impedisce che quei ritratti gli rassomiglino. Li disprezza, ma per disprezzarli ha bisogno di trattenerli ostinatamente nella memoria. La casta che si sfascia sui campi di battaglia, in quegli stessi anni, è la sua: quindi un odio difficile. Nel « mestiere di odiare » di Stroheim c'è fin da allora una pena che rende più torvi il suo aspetto e la sua personalità. Ha fatto un bagno d'America, in quei termini pionieristici e quasi paradossali che fanno pensare alle irrequietezze di un Mark Twain. Non vive più nel segno di una razza o d'una dinastia. Forse ha cercato un feroce piacere interpretando personaggi negri (addirittura sette, a quanto pare) in *The Birth of a Nation* (La nascita d'una Nazione, 1915). Pensa forse, l'ex ufficiale di cavalleria viennese, l'ex allievo dell'Accademia Militare fondata da Maria Teresa, di mondarsi una volta per tutte del fastoso mito absburgico dell'uniforme? Su di lui,

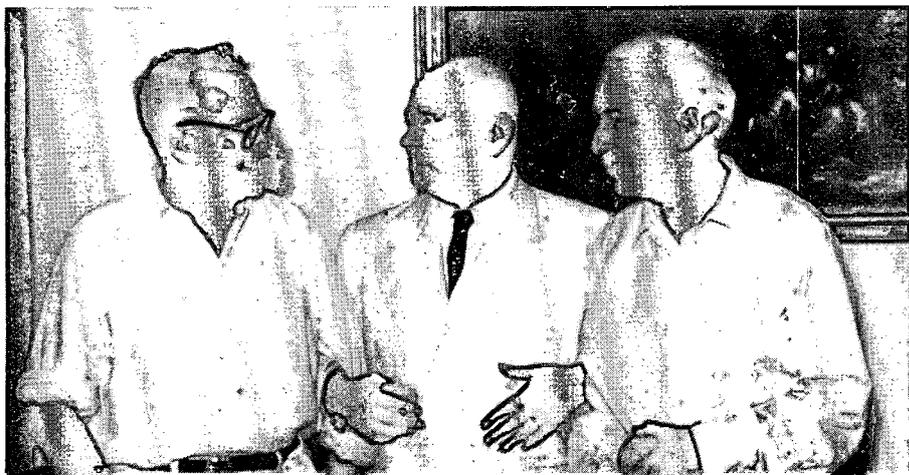
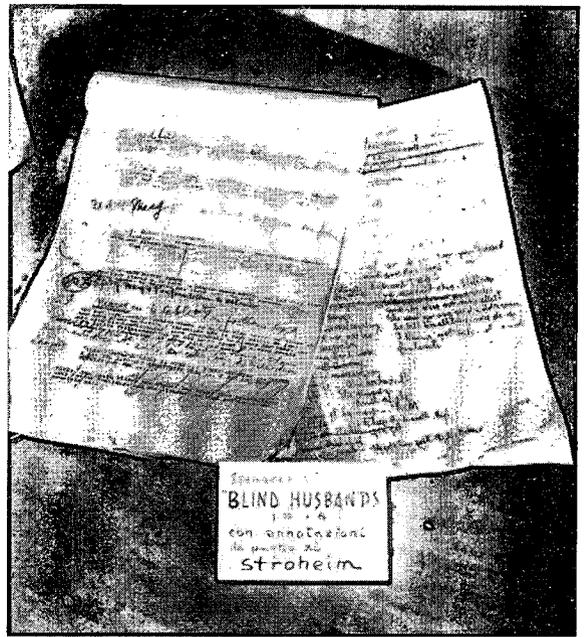
l'uniforme è cucita alla pelle per sempre. La biografia di Erich von Stroheim potrebbe essere dettata dalle sue uniformi cinematografiche. Di più: come su un personaggio d'una poesia tedesca, di Kleist o di Chamisso, sopra di lui *tutto diventa uniforme*.

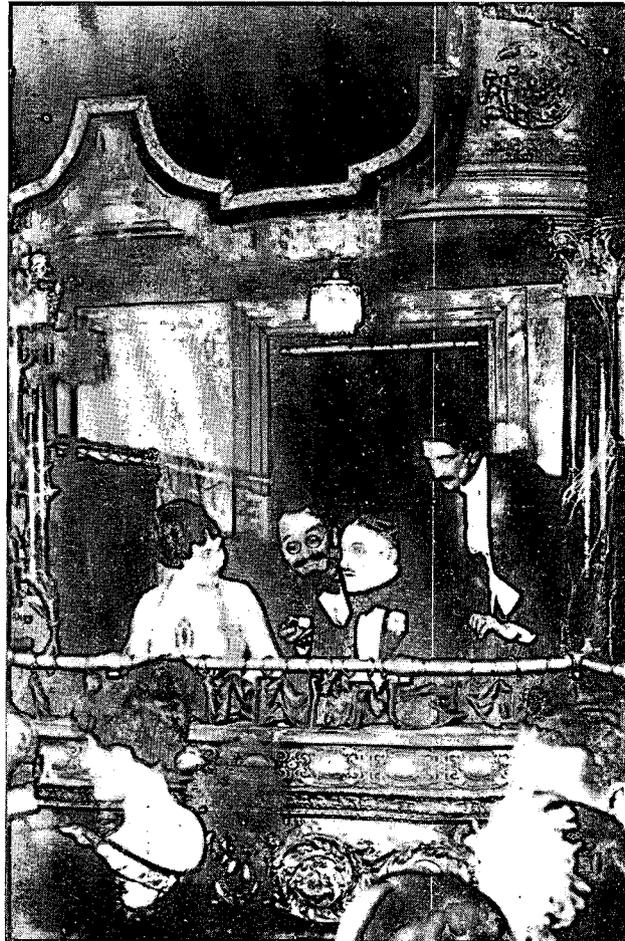
Comincia a delinearsi in questi tratti la contraddizione, umana ed artistica, che non abbandonerà Stroheim fino alla morte. Il suo risentimento per il « mondo di ieri », il desiderio di una reazione possente, addirittura blasfema, un acceso romanticismo non eliminabile dal suo spirito — neppure nei parossismi naturalistici del più alto periodo creativo — cozzano dall'interno contro la sua maschera di violenza brutale. Per una sorta di inquietante contrappasso, l'attore — fin da giovane, dalle sue prime prove di generico — ha il volto della società che ha rifiutato. Al suo rancore, alla sua smorfia di disgusto vengono attribuiti falsi moventi. Non si comprende che il ferreo cinismo in cui ripara tende all'affrancazione dalle ultime lusinghe della male-amata Europa. L'odio cosciente, totale, è sentimento distensivo; Stroheim non lo raggiungerà mai. Anche quando cercherà di liberarsi nella disperata autoaccusa dei suoi personaggi maggiori, quelli dei film da lui stesso diretti, il von Steuben di *Blind Husbands* (La legge della montagna, 1918), il Karamzin di *Foolish Wives* (Femmine folli, 1921), il principe Nicky di *The Wedding March* (Sinfonia nuziale - Luna di miele, 1927), scaricherà su queste sue stesse incarnazioni gli eccessi di vizio e di corruzione della società che condanna, nella straziante coscienza di esserne partecipe e nell'impossibilità, forse, di recidere l'ultimo legame o di scindere le estreme responsabilità.

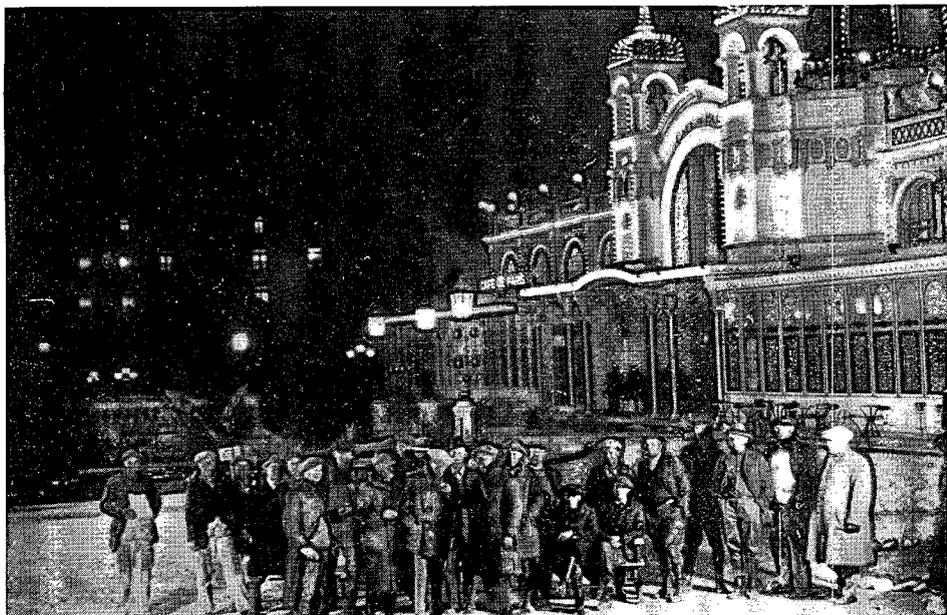
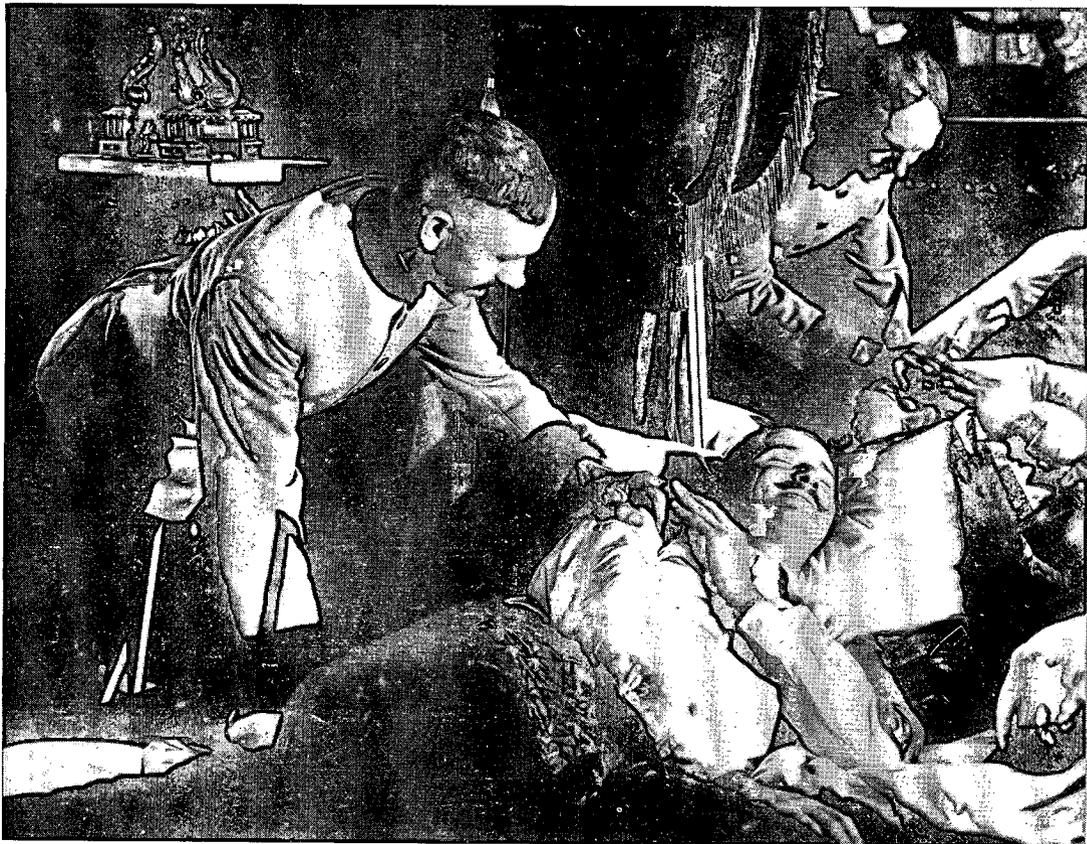
Prima ancora che Stroheim passasse alla regìa, questa dualità implicita aveva influito sulla sua opera di attore. L'uomo dal volto crudele che non riusciva a odiare, diventò « l'uomo da odiare », persino in uno slogan. I registi vollero trasformare in Unno — l'intervento americano era stato deciso, il 69.mo Fucilieri stava sbarcando in Francia — l'ex militare che respingeva il militarismo, ma che indossava con tanta padronanza le divise brune dell'esercito guglielmino (*Hearts of the World* — Cuori del mondo, 1918; *The Hun Within,* 1918); mentre in *Panthea* (1917) la presenza di Stroheim donava un tocco di stilizzata perfidia ad un ufficiale della polizia russa. E' stata probabilmente quella di *Panthea* la prima delle memorabili uniformi bianche indossate dall'attore in quarant'anni di interpretazioni cinematografiche.

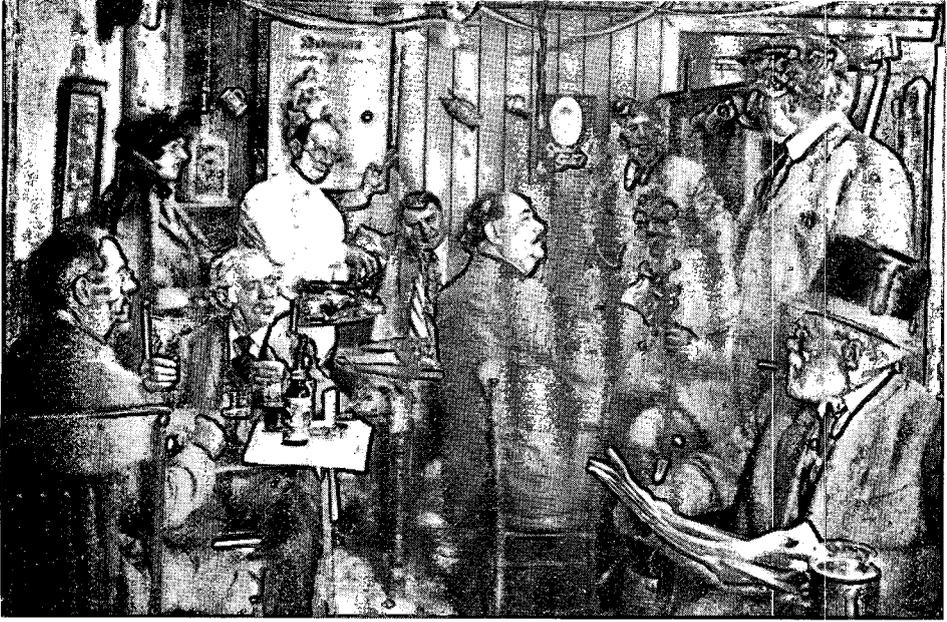
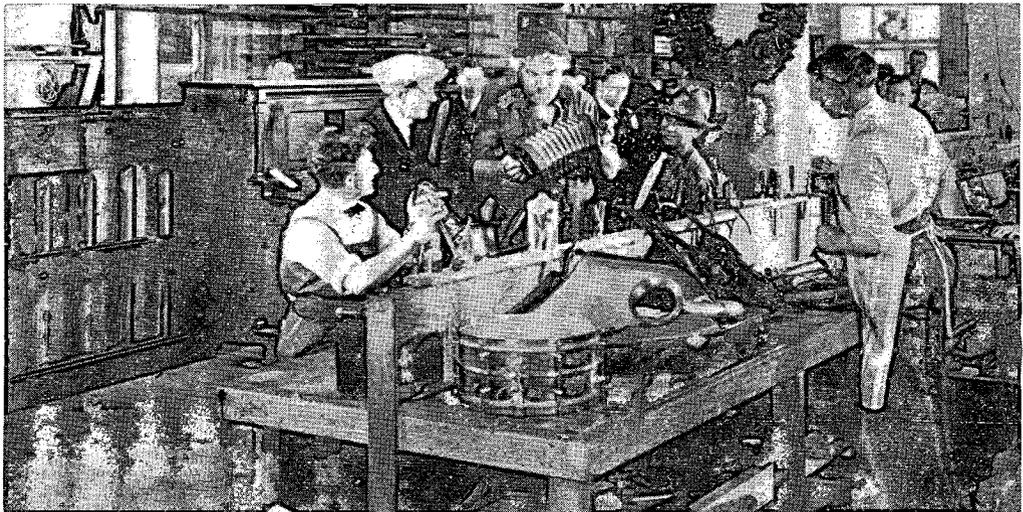
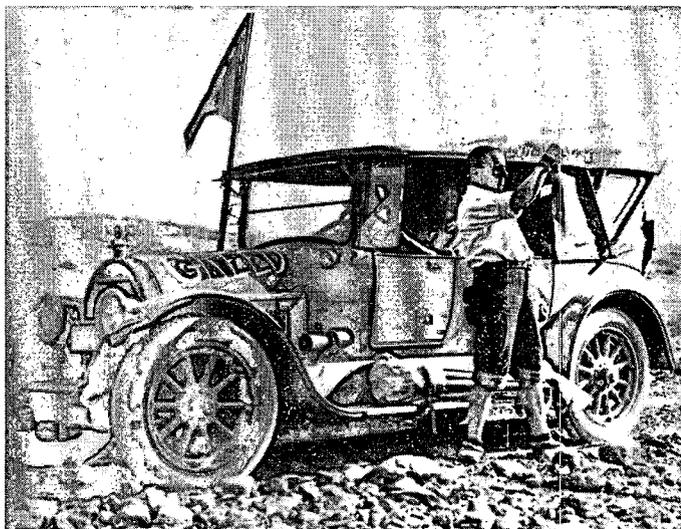
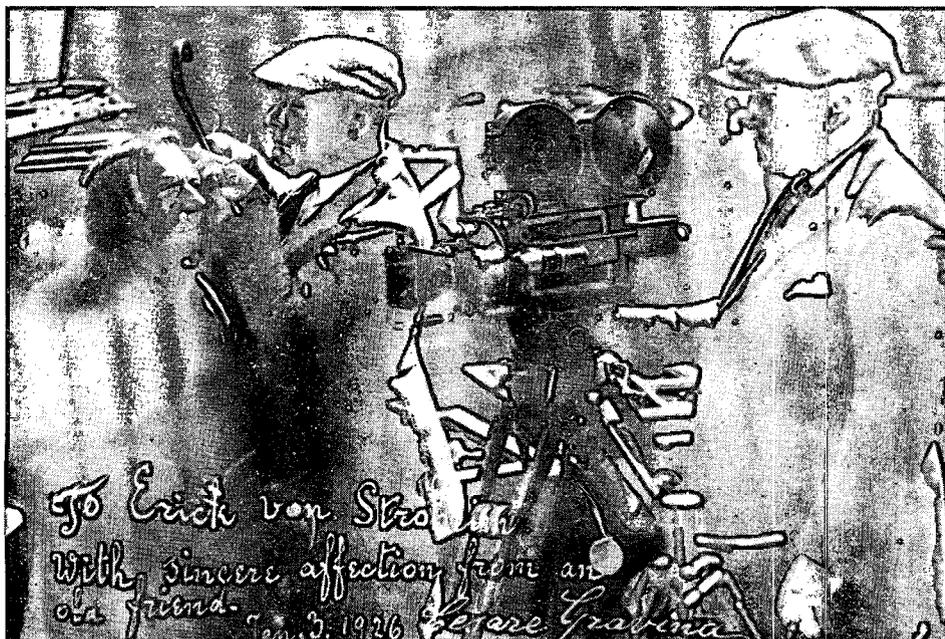
Va notato che un equivoco psicologico e storico è all'origine delle

STROHEIM REGISTA - Un ritratto del tempo del muto. A LATO: Nel castello di Maurepas Stroheim rivede il copione di *La dame blanche*. SOTTO: Con Alberto Cavalcanti (*alla sua destra*) e Abel Gance al convegno dei « grandi del cinema» di S. Paulo del Brasile ('54)

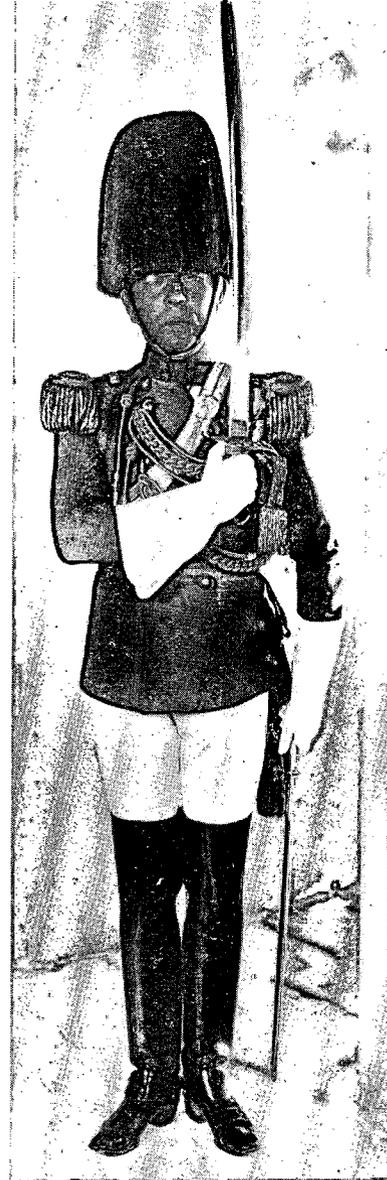
Erich von Stroheim durante il lavoro di montaggio di *Greed*.

Lo scenario originale di *Blind Husbands* (1918), con annotazioni di pugno di Stroheim, esposto nel Palazzo del cinema di Venezia Lido in occasione della « personale » dell'anno scorso. A LATO E SOTTO: due scene del film.

Tre fotogrammi di *The Devil's Passkey* (1920).

Foolish Wives (Femmine folli, 1921).

Ancora *Foolish Wives*. SOTTO: Una scena del film tagliata nel montaggio definitivo. IN BASSO: Una foto di lavorazione davanti al « Café de Paris » ricostruito in stabilimento per *Foolish Wives*.

Merry-Go-Round (Donne viennesi, 1922-23).

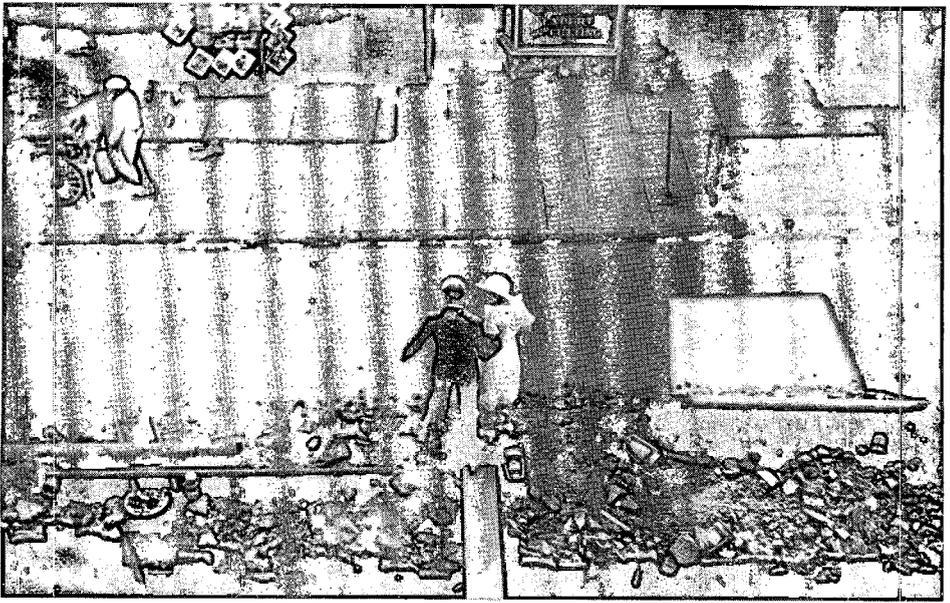
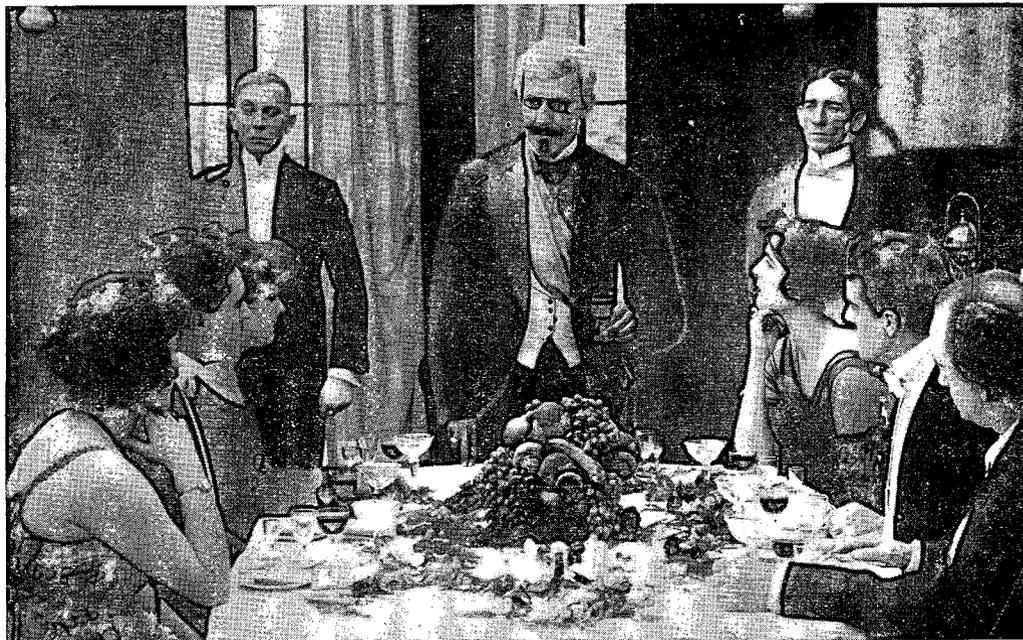
IN QUESTA PAGINA E IN QUELLA ACCANTO: *Greed* (1923-24).

Tre fotografie di lavorazione di *Greed*. La foto in alto reca la dedica dell'attore Cesare Gravina.

IN QUESTA PAGINA E IN QUELLA ACCANTO: *The Merry Widow* (La vedova allegra, 1925).

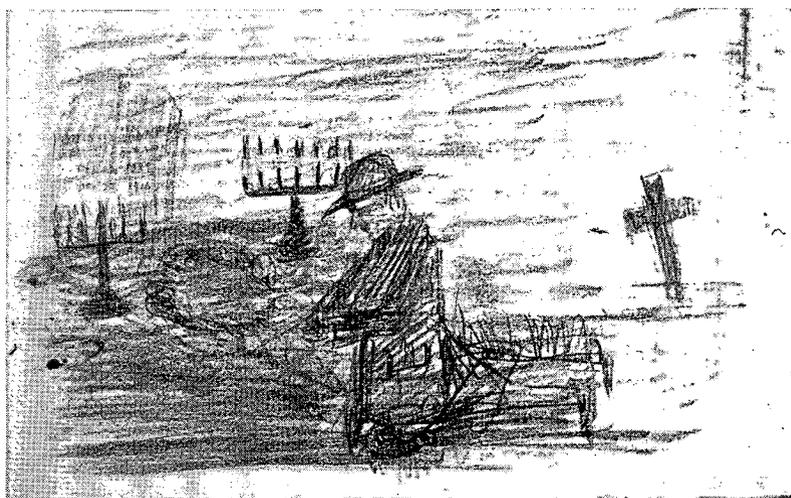
Durante la lavorazione di *The Merry Widow,* Stroheim spiega una scena all'attore Tully Marschall.

The Wedding March (Sinfonia nuziale, 1926-28).

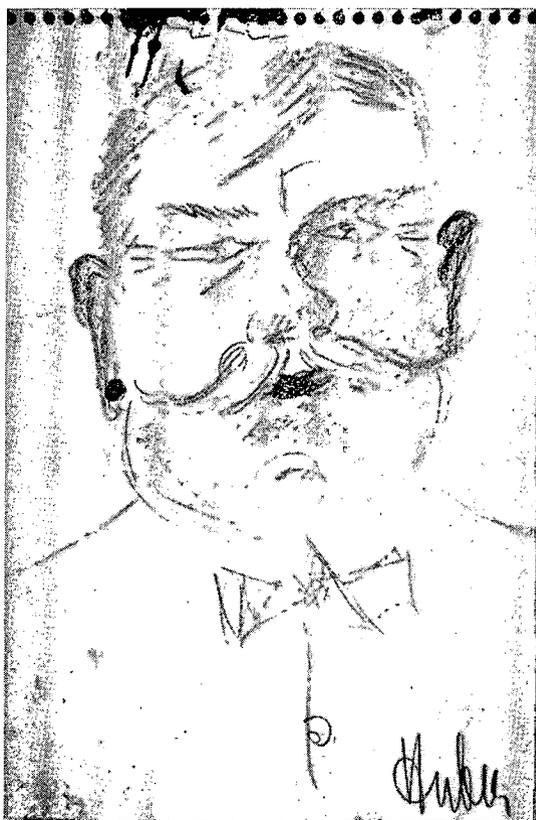
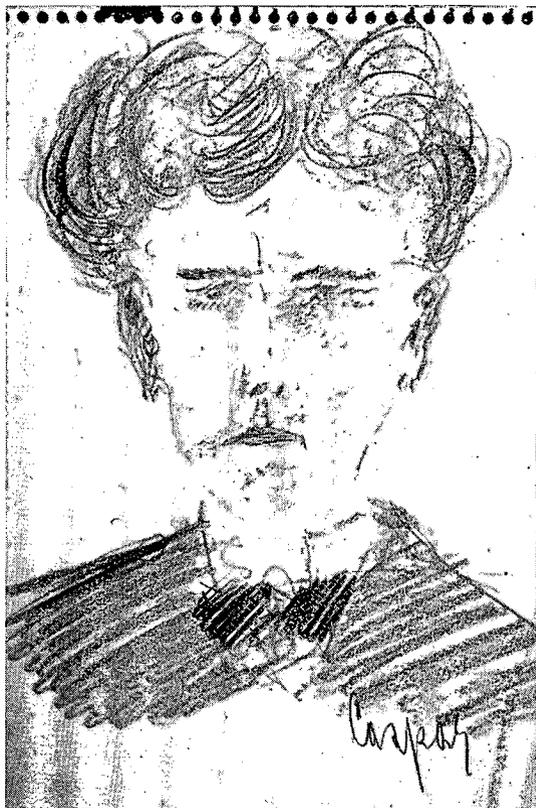
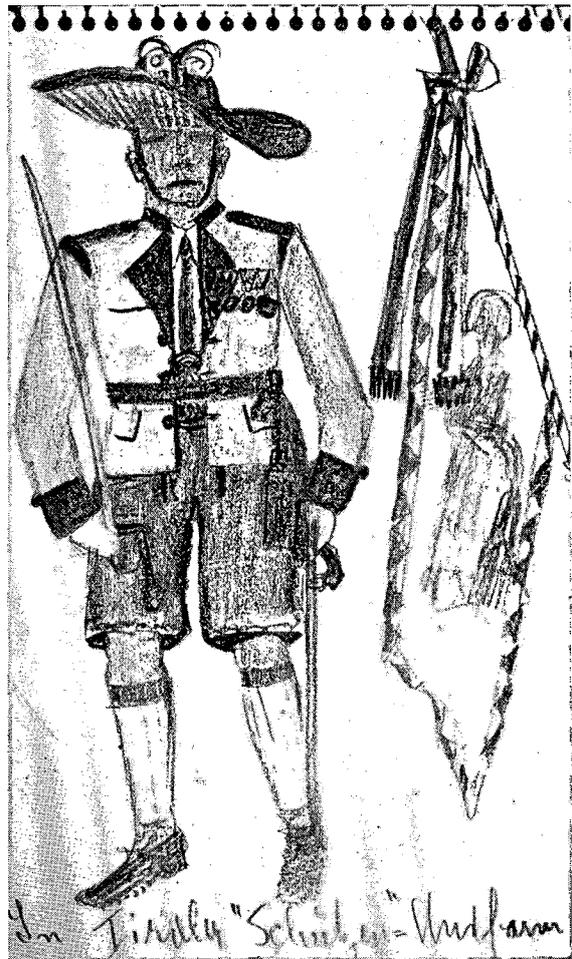
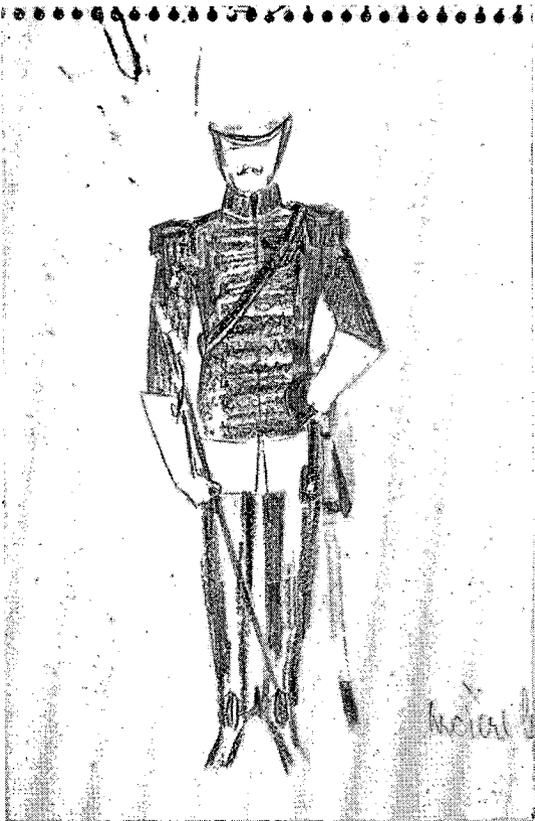
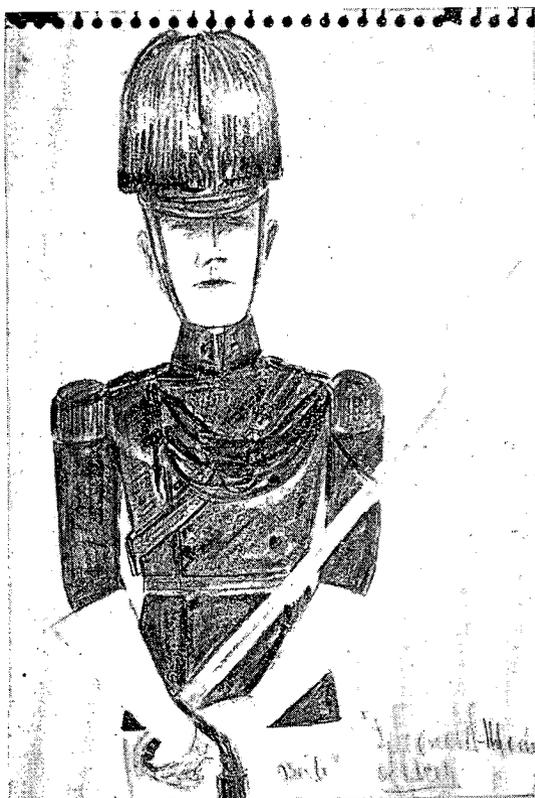
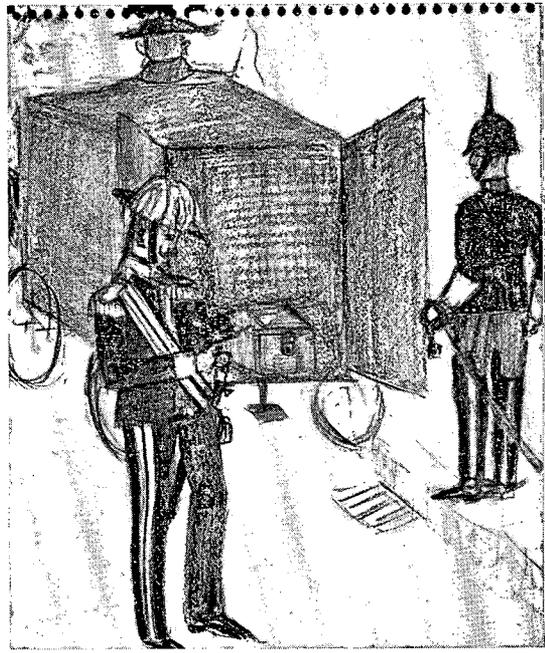
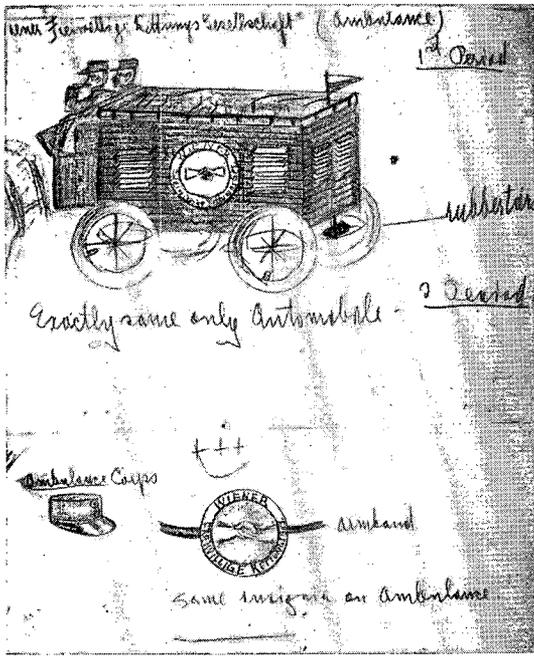
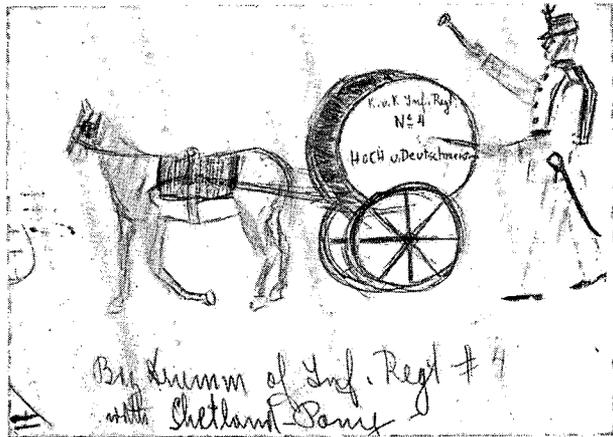
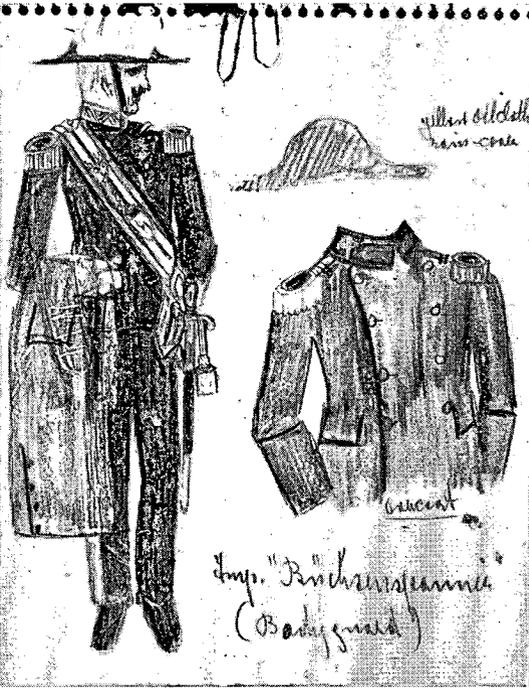
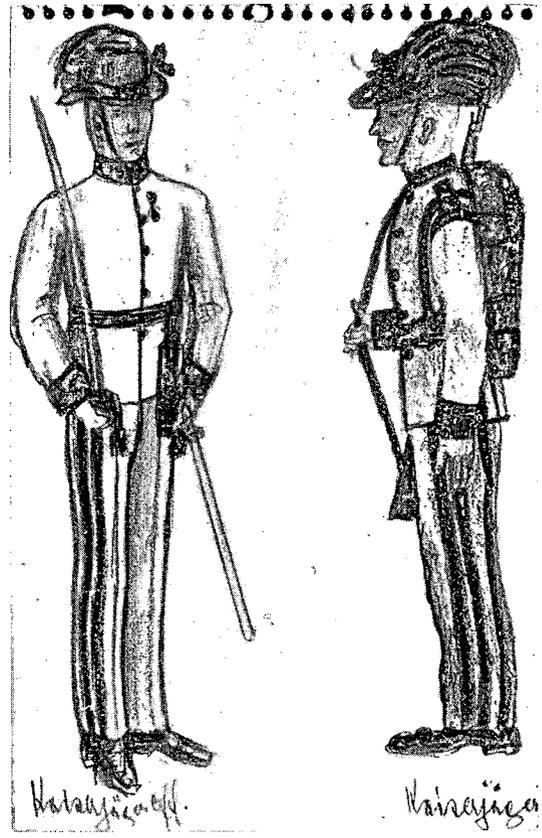
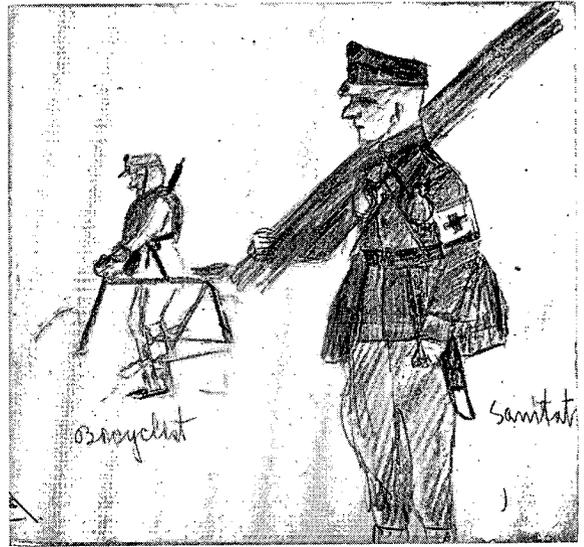
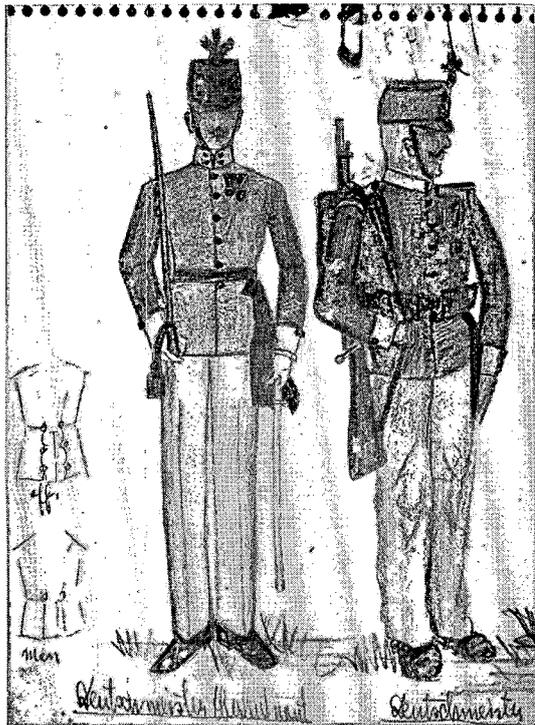
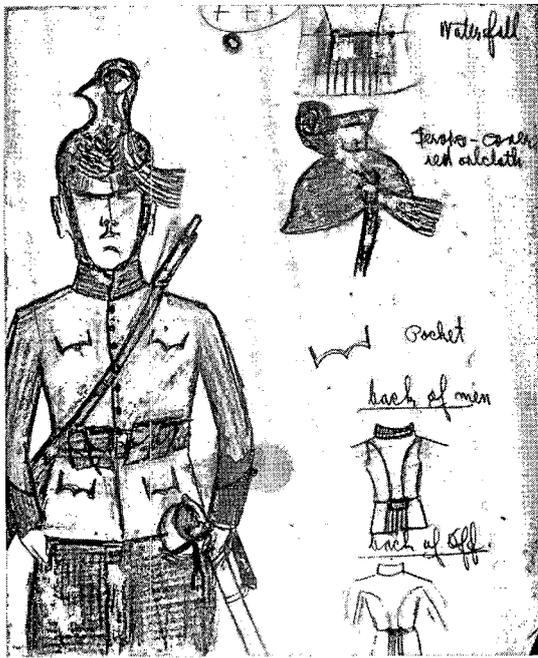
Altre due scene di *The Wedding March*.

The Honeymoon (Luna di miele, 1927-28).

Queen Kelly (1928).

Walking Down Broadway (1932-33).

STROHEIM ATTORE - Una delle prime apparizioni sullo schermo, in un film del 1915. SOTTO, DA SINISTRA: *The Great Gabbo* (Gran Gabbo, 1929) di J. Cruze e *La grande illusion* (La grande illusione, 1937) di Renoir

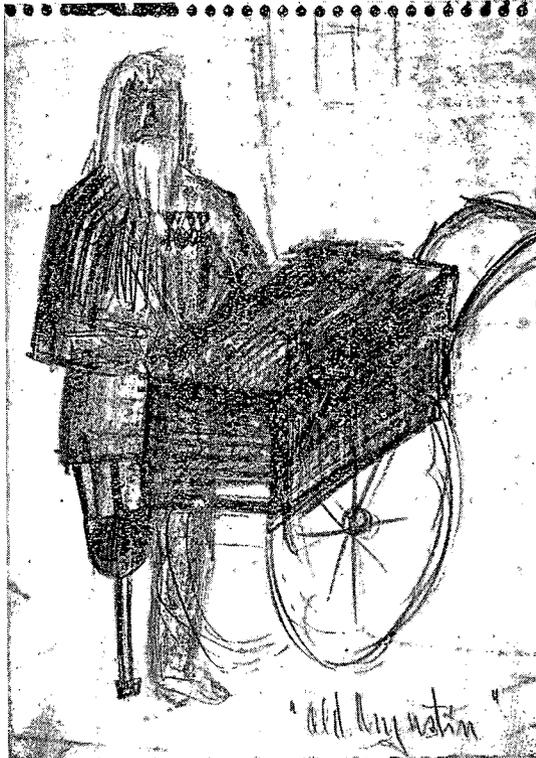
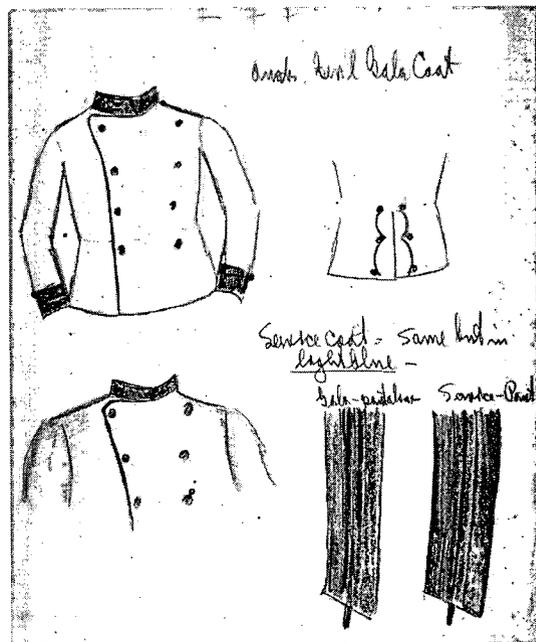
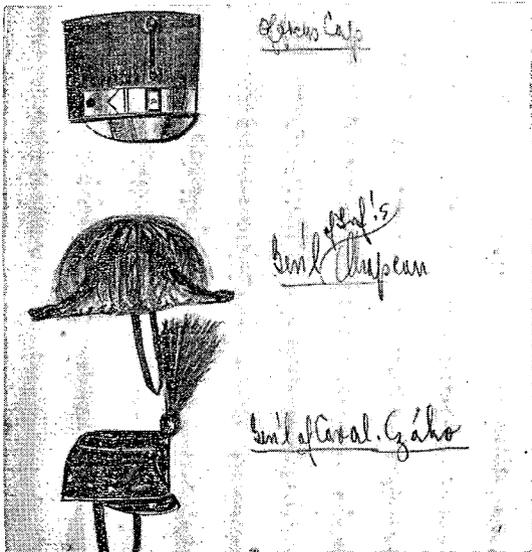
La danse de mort (La prigioniera dell'isola, 1947) di Marcel Cravenne. Con Erich von Stroheim è l'attrice Denise Vernac.

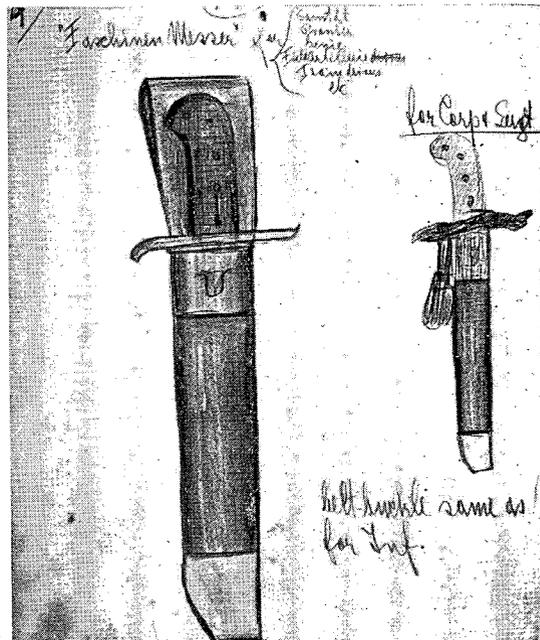
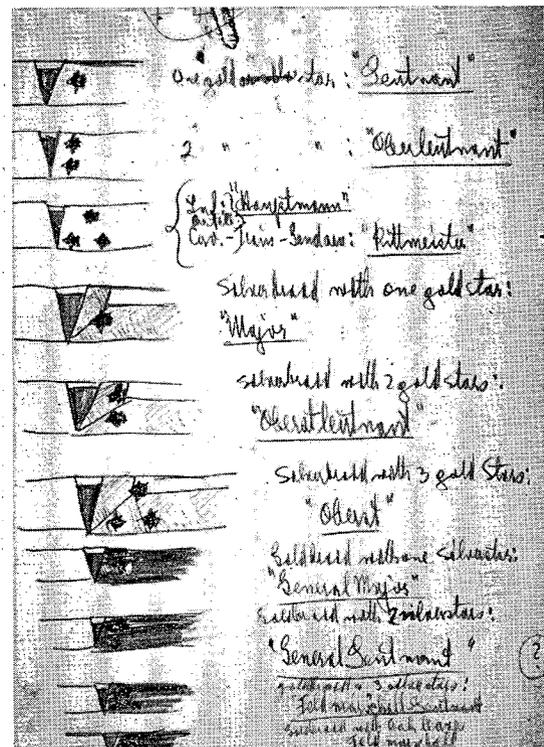
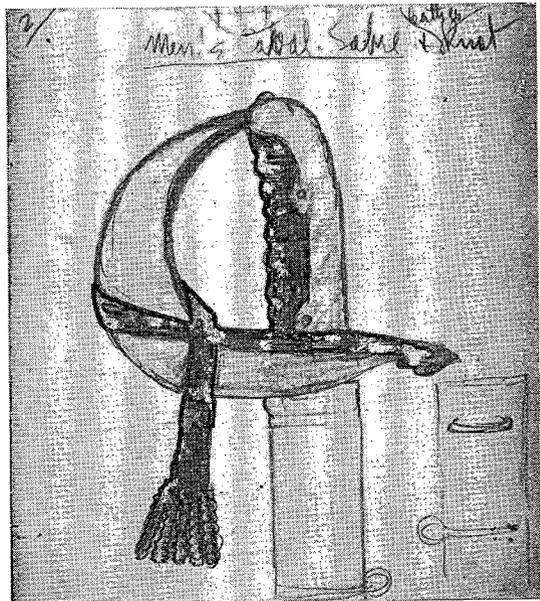
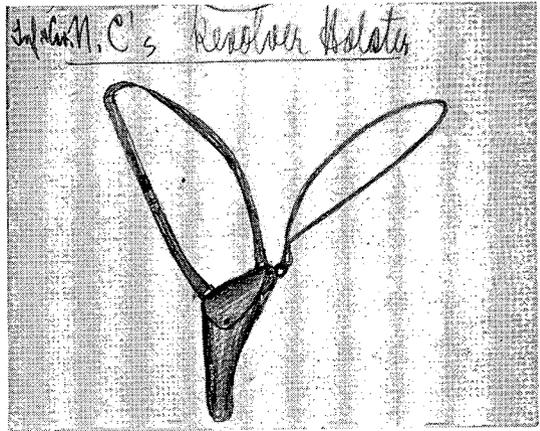
Tempête sur Paris (Tempeste, o Tempeste su Parigi, 1939) di B. Deschamps. SOTTO: *Sunset Boulevard* (Viale del tramonto, 1950) di Wilder.

DISEGNI DI STROHEIM - Schizzo per la scena della lavanda dei piedi (*in alto a sinistra*) e altri disegni per *La dame blanche*.

Schizzi relativi ad alcuni personaggi di *La dame blanche*.

Altri schizzi per vari personaggi del film.

Costumi tirolesi e dettagli per *La dame blanche*.

Quattro uniformi di gala dell'esercito austro-ungarico. Quella in alto a destra era prevista per il Gran Maestro di caccia, personaggio che Stroheim avrebbe dovuto interpretare se avesse fatto il film.

Studi per veicoli, per divise di cocchiere e portiere e altri dettagli.

In questa pagina e in quella accanto:
Uniformi di varie armi e particolari.

Waterfall
Pocket
back of men
back of off.

Aiguillette
Sergeant

off.
men

Field artillery

Studi per copricapi. IN ALTO A DESTRA: Schizzo per « il vecchio Augustin », personaggio di suonatore d'organetto fra i principali nella vicenda di *La dame blanche*.

Studi per elmi, stemmi, mostrine e accessori vari.

Altri schizzi riferentisi in particolare a mostrine e armi.

prime apparizioni prussiane di Stroheim. A Hollywood, un austriaco e un tedesco si equivalgono. Per la collottola rigida, l'aristocratica freddezza, la taglia soldatesca, Stroheim possedeva tutte le qualità dimostrative che fanno al cinema l'ideale « Junker » della prima guerra mondiale. Ma allorchè il regista si assommò all'attore, apparve chiaro che la dimensione militare del personaggio di Nicky Wilderliebe-Rauffenburg, per esempio, era ben viennese assai differente dalle immagini teutoniche propagandate in tempo di guerra dalla stampa e dal cinema americano. Al militarismo « di sistema » germanico, che è già un fatto razziale, si contrappone un militarismo austriaco di casta, sentimentale e libertino, che s'impennacchia davanti alla cattedrale di Santo Stefano a beneficio del volgo, ed effettua le sue grandi manovre nei postriboli di lusso. Una decadenza bifronte dei due imperi. Se per la prima Stroheim ha potuto prestare la sua maschera sogghignante, è certo che alla seconda, profondamente presente al suo spirito, si connettono le immagini più impressionanti e i lampeggiamenti più geniali del regista e dell'attore.

Le interpretazioni « guerresche » e le altre fino al 1918 non toccarono pertanto l'autentico mondo espressivo di Stroheim. Furono in genere ricche e fruttuose sperimentazioni sul tipo del « vilain », cui accresceva suggestione lo straordinario e duro volto dell'attore; un blocco squadrato e subdolo, calamitante al massimo, capace d'infrangersi (e di ricomporsi impensatamente) in moti di lasciva e bestiale mollezza. Per Stroheim si trattava di creare attorno a sé un interesse, di costruirsi un prestigio che gli avrebbe concesso infine maggior libertà d'azione e campo aperto ai film cui ormai tendeva, con Stroheim a dirigere Stroheim: collaborazione evidentemente insopprimibile visto che all'obiettivo sarebbe stato evocato il panorama corrotto e insolente dell'« Europa nemica » della quale egli aveva accettato ormai d'essere ad un tempo il rappresentante e l'accusatore. L'attore aveva preparato e in certo modo pronosticato il futuro regista. Da *Blind Husbands,* le due personalità si sarebbero fuse risolutamente, al punto da resistere poi ad ogni evento negativo, addirittura alla maledizione — più unica che rara nella storia del cinema — che entro un decennio avrebbe posto fine alla geniale attività registica di Stroheim. Come nella fase della bella illusione l'artista creatore andava formandosi dentro l'attore, sull'altro versante, quello della delusione, il regista sconfitto ma irriducibile sarebbe sopravvissuto intimamente nell'animo del commediante invecchiato, a sostenere il suo coraggio e a gettare dietro le sue spalle un'ombra quasi minac-

ciosa. Ricordiamo alcune « entrate » dei suoi film minimi degli ultimi anni: in *Alraune* (La Mandragora, 1952) per esempio, o in *Alerte au Sud* (Allarme a Sud, 1953). L'attore non pareva già più vivo, continuava a morire instancabilmente e, per così dire, brano a brano, sullo schermo. Lo sorreggeva solo una splendida dignità e, cosa impressionante e grottesca, un alone di memorie quasi visibile. Stroheim dirigeva ancora se stesso, perdutamente, e il regista soppresso da tanto tempo era più forte, più vitale del suo corpo di carne. Stroheim sosteneva ruoli che duravano dieci minuti ma tutto proclamava intorno a lui « Io sono l'uomo che ha fatto *Greed* ».

In *Blind Husbands* la recitazione del regista-attore era ancora largamente griffithiana. Si fondava su alcuni enunciati della tecnica cinematografica del decennio sul '20, non del tutto raffinata nelle ambizioni personali e nel disegno del personaggio. Ma preludeva in ogni caso alla potenza del Karamzin di *Foolish Wives,* personaggio che irrompe nella storia del cinema con la furia delle creazioni genuine e tormentose che un autore offre senza riuscire a staccarsene completamente. Karamzin, la schiuma d'Europa, è candido nella sua uniforme falsa, d'un candore malvagio alla Eisenstein. Intorno tutto è sudicio, vinto, mutilato ed effimero. Pure è il momento di barare più che mai per questa specie di sopravvissuto fantasma, nel quale — secondo l'intendimento di Stroheim regista — freneticamente si accentrano, sino all'eccesso, ragioni e conseguenze di una lunga disfatta morale. L'attore è all'altezza della tragedia; a momenti il suo volto è persino più spietato delle sue azioni. Inoltre è sempre espressa, in mirabile gradazione, la segreta volgarità dell'avventuriero nell'immacolato e aristocratico usbergo della divisa di gala.

Questo di Karamzin è certamente uno sbocco emozionante, lo « urlo e il furore » del regista Stroheim. Ma — tramite l'attore Stroheim — bisogna andare ancora più in là, verso gli autentici rappresentanti della Corte e del patriziato d'Austria, tra più foschi e scandalosi episodi. Ciò avviene in *The Wedding March,* dove l'interpretazione si fa più sottile rispetto a *Foolish Wives,* l'illustrazione del carattere del principe Nicky si affida a un gioco ancora più incisivo e penetrante di dettagli, la crudeltà — filtrata attraverso un'elaborata simbologia romantica e patetica — si tinge di mestizia e di mistero. E' permesso vedere una figura essenzialmente stroheimiana anche nel principe Milko di *The Merry Widow* (La vedova allegra, 1925), per l'esatta carica distruttrice che contiene; e per quanto accurata sia la recitazione di Roy D'Arcy, si è portati a rimpiangere che Stroheim,

probabilmente per l'opposizione della produttrice Metro Goldwyn Mayer, non abbia vestito direttamente i panni di questo personaggio.

Con le vicissitudini di *The Wedding March* e di *Queen Kelly* (1928) ha termine il « grande concerto » stroheimiano. Da questo momento comincia quello straordinario periodo, cui abbiamo già accennato, della morte civile del regista; e del prolungamento di questo nell'attore, che si varrà fieramente del suo dominio e del suo successo per riaffermare la propria personalità, tenere sveglio il ricordo, preparare ancora una piattaforma per una ripresa creativa destinata purtroppo a non verificarsi mai in linea di regìa. Stroheim non era un finto eroe come il suo Karamzin. Sapeva combattere duramente e sopportare altrettanto duramente. E' pensabile che al principio del sonoro, la sua crisi personale e l'ostracismo decretato dai caporioni di Hollywood non gli sembrassero delle pietre tombali, ma solo una « serie sfortunata ». Rimanere in prima linea era ancora importante. Bisognava continuare a recitare nei film degli altri, ma sempre in avvertita posizione polemica, divertendosi a tirar fuori, nei momenti più indifesi, qualche svolazzo dell'antico spauracchio suppurante e sgretolatore. Si apre così una fase che — ora — possiamo considerare avvilente per il grande artista, ma dalla quale la sua dignità umana e professionale non è uscita menomamente intaccata. Al contrario, vi sono stati dei film di media statura cui probabilmente a Stroheim non è dispiaciuto avvicinarsi, e che d'altronde dalla sua prestazione hanno tratto inattesa energia. Se lo stile dell'autore di *Foolish Wives* non era di quelli che si imitano, qualche hollywoodiano intelligente aveva peraltro fatto tesoro delle indicazioni stroheimiane. Ecco perchè quando James Cruze, regista tanto interessante quanto poco noto in Italia, mise in scena *The Great Gabbo* (Gran Gabbo, 1929), Stroheim stesso potè accettare il ruolo del ventriloquo mistificatore e deluso senza rinnegare nulla della propria integrità d'attore, anzi esplorando per la prima volta di persona un carattere velato, consapevole della stanchezza della sua cattiveria e persino amabile nelle sue soperchierie. Il Gabbo di Stroheim è un'interpretazione da rivedere (benissimo ha fatto Castello ad includere il film nella retrospettiva veneziana) non soltanto perchè costituisce storicamente il punto di rottura di una carriera in tutti i sensi eccezionale, ma anche per sè, per la dimessa commozione che ne emana. Non doveva sfuggire a Stroheim che proprio con *The Great Gabbo* si determinava per la prima volta una vena della sua autobiografia, quella autentica. Le deformi incarnazioni di von Steuben, di Karamzin, di Nicky appartenevano

alla cronaca di una « Dämmerung » perversa, della quale aveva respirato il fascino, e anche ereditato i rimorsi, pur senza lasciarsi travolgere. Forse erano scaturiti dal suo subcosciente, non però dalla sua coscienza, ben altrimenti leale e coraggiosa. Mentre gli era impedito di liberarsi ulteriormente, narrando del crepuscolo di quel mondo, già prendeva forma cinematografica il crepuscolo di Stroheim. Si è tratti involontariamente a cercare il piede caprino anche sotto il nero mantello del ventriloquo da varietà. Ma non c'è. *The Great Gabbo* non rappresenta, nè per noi nè per nessuno, un capolavoro. Non ha certo l'angosciosa possanza di *Foolish Wives* e di *The Wedding March*. Tuttavia, volevamo rimarcare che in questo film Erich von Stroheim interrompe la sfilata dei personaggi « più malvagi di lui ».

Altre interpretazioni, e stavolta neppure col nome nella prima riga del cast, lo attendono. Un'avventura di spionaggio ai Tropici in *Friends and Lovers* (La sfinge dell'amore, 1931), la Hollywood aviatoria di *The Lost Squadron* (L'ultima squadriglia, 1932), il personaggio pirandelliano di *As You Desire Me* (Come tu mi vuoi, 1932). In particolare *The Lost Squadron* gli concede l'occasione di « celebrare » implicitamente il suo passato, immaginando per lui una parte di regista tedesco, che è di gran lunga la creazione più notevole del film e nella quale si riconosce chiaramente l'intenzione di richiamarsi proprio alla persona di Stroheim. Continua a configurarsi, insomma, il mito hollywoodiano del suo cittadino ribelle. La realtà lo ha boicottato, la leggenda ne avverte il bisogno e l'influsso, ne va alla ricerca, gli consente di ridiventare regista solo nell'ambito del personaggio. L'amarezza di queste constatazioni contiene già un sigillo di irrevocabilità. Il « metteur-en-scène » stizzoso e sadico di *The Lost Squadron* rappresenta il primo passo della caduta, mentre l'ultimo lo troveremo, vent'anni dopo, registrato nel macabro autista nero di *Sunset Boulevard* (Viale del tramonto, 1950), l'ex regista Max von Mayerling: « Una volta tutto era mio in questi studi, tutto ».

The Lost Squadron è dunque un documento che ci pare significativo, anche per spiegarci il misto sentimento di soggezione, di riluttanza e di dispetto della Hollywood ufficiale verso Stroheim. Il soggetto ricorre ad una pittoresca superficialità, alimentata dagli stessi slogan pubblicitari che erano stati scritti anni prima per sostenere *Foolish Wives* e *The Wedding March*: l'uomo da odiare, il genio del male (in *The Lost Squadron* il regista, divorato dalla gelosia, arriva all'omicidio; e già prima è posta in risalto in lui una specie

di esaltazione selvaggia di fronte alla morte e alla rappresentazione della morte; sta girando un film sulla guerra mondiale; ai suoi piedi, le trincee delle Argonne, ricostruite negli « studios », riboccano di soldati uccisi). Ma s'intuisce in questa composizione l'involontaria suggestione. Il ricordo di Stroheim fa le sue vendette da sè solo. E l'attore Stroheim, che se ne accorge, si presta alla parte con massiccia disciplina, impassibile.

Ora è un uomo che si avvia alla cinquantina, di apparenza granitica. Il tempo lo ha ingrossato e irrigidito, il sorriso perfido si è attenuato, sono scomparsi i capelli cortissimi. Rassomiglia tuttora ai « frammenti dell'impero » che aveva marcato a fuoco (vi rassomiglierà fino alla fine), ma non più come elemento catalizzatore, bensì come apparizione, come presenza. Ha un modo inimitabile di occupare lo schermo, appesantendolo, riuscendo ad apparire più schiacciante e più fisicamente brutale di quanto non sia. In *As You Desire Me,* un regista che lo conosceva dagli inizi, George Fitzmaurice, se ne giovò proprio in tal senso, condizionando l'azione del personaggio al silenzio e alla statuarietà dell'attore. In certe sequenze in cui la Garbo e Stroheim compaiono fianco a fianco, è come se accanto alla Incognita pirandelliana si materializzasse il suo mistero, nella plumbea prepotenza di Slater. In effetti, adesso l'attore è in certo senso raddoppiato. Man mano che i film cui concorre precipitano verso l'anonimità più desolante, la caduta del vecchio mondo stroheimiano prosegue nella caduta di lui, Stroheim. Ormai egli lo sa e questa persuasione gli conferisce una sinistra pervicacia. Sarà un lento e crudele modo di morire. Negli anni a venire, con la sua simulata docilità e umiltà, Stroheim resterà un gigantesco disturbatore.

Fa eccezione, naturalmente, *La grande illusion* (La grande illusione, 1937) di Jean Renoir, dove l'attore è chiamato ancora una volta ad esprimersi e a definirsi compiutamente. D'altronde questo film, il secondo che Stroheim interpreta in Europa, non richiama in causa soltanto l'attore, ma entro determinati limiti anche il regista e lo sceneggiatore. Per il personaggio di von Rauffenstein Jean Renoir lasciò a Stroheim un'autonomia pressochè assoluta in sede di preparazione, rifinitura, « illuminazione ». Stroheim ne riscrisse le battute (è noto che nella prima stesura l'ufficiale tedesco era una figura del tutto secondaria) e praticamente si diresse da solo, bene intendendo — come aveva inteso il regista francese — che un « doppio piano » nei confronti del soggetto avrebbe ulteriormente precisato la sua particolare fisionomia di superstite, di « ci-devant », di guerriero

pietrificato e romantico che dalla gloria del volo è passato alle muffe e ai chiavistelli della vecchia fortezza. L'uniforme che indossa è ancora quella germanica, ma certe tenerezze, un logorante senso di nostalgia che s'indovina dietro il formalismo dell'educazione militare appartengono alla sua prima formazione austriaca. Comunque, il rimpianto virile di un von Rauffenstein non si connette ad una bandiera, ma ad una stagione mitteleuropea e all'orgoglio di una classe, entrambi trascendenti il preconcetto della frontiera. Il comandante della *Grande illusion* non è un Unno, e neppure un ufficiale da « Herbstmanovern », manichino d'una decadente aristocrazia. Ha già superato la nausea e la violenza, nel suo ragionare c'è una grandezza cavalleresca che impone. Solo con l'ausilio di von Rauffenstein, si può comprendere pienamente perchè nei suoi film del decennio precedente il regista Stroheim non perveniva mai all'esecrazione definitiva, ma gli riuscivano più congeniali e più sincere, l'ironia, la frenesia e l'ingiuria, le forme eroiche della crudeltà; la negazione avrebbe trascinato via anche quest'ultimo volto del suo mondo, volto anche esso senza salvezza, volto di soldato che uccide, eppure umano, consapevole, « penitente ». Von Rauffenstein, quest'ombra di un film del 1937, che appare mentre già a Vienna, a Ginevra, a Bilbao fermenta la seconda guerra mondiale, non è solo l'ultimo vero ritratto di Erich von Stroheim, ma ne è addirittura l'ultimo gesto realmente vitale. Più oltre le maschere e le uniformi si accumuleranno ancora a lungo, nuove insegne appariranno sui chepì, ma saranno solo i riflessi di quell'estremo testamento cinematografico.

Ciò non significa che il penoso « viale » di Stroheim si snodi da questo momento senza interesse. Se il creatore burrascoso e solitario si spegne, abbiamo detto che trasmigrerà ostinatamente nella maschera dell'attore, nobilitando il suo lavoro fino all'ultimo. Le facoltà di opposizione di Stroheim sono sconcertanti, com'è stata sempre sconcertante ogni cosa in lui. Si è già osservato che questa opposizione si produce in un ambiguo ossequio alla professione, anzi alle esigenze più ovvie del cinema commerciale. L'attore sembra adeguarsi ai polizieschi da quattro soldi, alle fantastiche gesta di guerriglie cinesi; ma si tratta di una adesione che somiglia ad una insolenza. La carica epidermica di Stroheim è ancora tale da permettere al vecchio attore di « sopraffare » la storia più banale, polverizzandola e riscattandola ad un tempo con la sua sola comparsa fisica. Non entra in un film; vi cammina sopra. E' permesso leggere nel gesto una sardonica rappresaglia, non soltanto dell'ex protagonista assoluto,

ma anche dell'ex regista respinto. I suoi film erano stati manomessi faticosamente; ora egli manomette quelli degli altri senza muovere un dito. Opprime esclusivamente il suo personaggio, impietoso com'è stato sempre con la sua immagine che dev'essere in ogni caso il primo veicolo delle sue vendette; si ammanta di orpelli terrificanti, di manti da Dracula, di tenute anacronistiche e ridicole. Ma poi è il film che non regge il suo peso. Vediamo *L'alibi* (Alibi, 1937) di Pierre Chenal, in cui Stroheim riprende fuggevolmente i panni e la dimensione del Gran Gabbo, ma in un intreccio giallo di scarsissima entità. Non è restato nulla all'infuori di lui; quand'è passato, dà l'impressione di aver lasciato lo schermo scuro come per magìa. Siamo al tripudio delle uniformi e dei costumi. Abbiamo detto sino a che punto l'abbigliamento giochi nel personaggio-base di Stroheim: nessuno ignora che spesso l'artista ha disegnato o inventato da sè i suoi abiti di scena. Anche le bizzarre cappe del ventriloquo Gabbo e dell'illusionista dell'*Alibi* divengono, sopra di lui, delle diavolesche uniformi d'imbroglio. Subito dopo, nel film di Christian-Jaque *Les pirates du rail* (Fiamme in Oriente, 1938), Stroheim tocca il vertice delle sue lugubri mascherate pseudomilitari. *Les pirates du rail,* un'avventura ferroviaria che si svolge in una concessione francese in Cina, non ha per proprio conto nessun elemento significante. D'improvviso, col suo solito metodo di « sovrapposizione », Stroheim s'impadronisce del film e tutto entra in un'atmosfera da museo delle cere. Non si vede più che lui. E' un ingresso neroniano (da notarsi che il ruolo, mediocrissimo, contempla un tirannello di montagna, organizzatore di bande armate dedite ai rapimenti e alle razzie). Stroheim, dice Campassi in « Dieci anni di cinema », « veste una divisa militare che è l'emblema di tutte le divise: giacca attillata e impeccabile, pantaloni alla cavallerizza e stivaloni, un berretto impossibile con sottogola calato, guanti bianchi e poi sciabola, cinturone, pistola, carta topografica, binocolo, borraccia. In tutto, meticolosamente agghindato. Sul braccio sinistro ha una fascia di lutto (il lutto è una manìa di Stroheim,...) che ostenta quasi come un ornamento ». All'insieme, aggiungiamo, non mancano i due tocchi immutabili che ha portato con sé dalla tradizione dei cadetti viennesi: la catenella dorata al polso e il fazzoletto di batista nella manica dell'uniforme. Una materializzazione disumana; almeno dieci strati di militarismo feudale l'uno sull'altro. Ma anche un modo definitivo di schiaffeggiare un film. Quelle divise sono per Stroheim l'ultimo veicolo per ricordare e farsi ricordare.

Allo stesso modo certi personaggi cercano direttamente l'imita-

zione. Ad esempio in *Ultimatum* (Ultimatum, 1938), iniziato da Robert Wiene e completato dopo la morte di questi da Robert Siodmak, il funzionario militare austriaco relegato ad un tavolo di fureria dalla paralisi vuol essere a chiare note il discendente del von Rauffenstein de *La grande illusion*. Le distanze naturalmente non sono neppur misurabili; pure, se una sequenza del film si ricorda ancora, il merito va ascritto a quell'eco lontana e alla dignità opprimente con cui Stroheim si è calato nel ruolo. E' precisamente una delle scene finali, allorchè quel simulacro d'ufficiale, inchiodato alla sedia, riceve la notizia che l'Austria-Ungheria è entrata in guerra e che la prima cannonata sta per essere sparata alla sbarra di confine con la Serbia. Per trasmettere a sua volta la comunicazione ai presenti, Stroheim vuole alzarsi ancora una volta in piedi: e aiutandosi col bastone, puntellandosi sul tavolo, centimetro su centimetro, giunge a rizzarsi sulle gambe morte e parla. Per chi non ha veduto il film, si tratta soltanto di una allegoria dubbia per gusto ed originalità: pure, Stroheim la evolveva in un cupo pezzo di bravura, diventava davvero, per un attimo il barcollante portavoce dell'impero che procedeva verso il diluvio.

Vi è poi ancora un'opera, anch'essa di portata mediocre, che tuttavia nei riguardi di Stroheim rappresenta un po' un'eccezione; per questo spiraglio va ricordata (puntualmente e ragionatamente, è stata compresa anche nella retrospettiva del Lido). Vogliamo dire *Les disparus de Saint-Agil* (Gli scomparsi di Saint-Agil, 1938) di Christian-Jaque, in cui il personaggio di Stroheim (il professor Walther, di origine tedesca, insegnante in un collegio della campagna francese) è riscritto curiosamente in chiave patetica e quasi scherzevole. In un lividore sporco, che preannuncia curiosamente alcuni ambienti analoghi di Clouzot, si cerca il colpevole di alcune sparizioni misteriose tra gli allievi della scuola, e tutti i sospetti si appuntano logicamente sul professore straniero e sgradevole. La scelta di Stroheim per questo ruolo implica naturalmente da parte del regista un intenzionale orientamento dello spettatore in tal senso. Invece, il responsabile non è lui. Si rivela anzi l'unico fidato amico dei ragazzi e, via via che il film procede, sotto la fisionomia aspra e squallida, senza sorriso, va delineandosi un'umanità sorniona, bonaria, un desiderio pudico di alleanza. Un ritaglio stroheimiano che val la pena di riscoprire. Vi sonnecchia una potente ironia, ma buona, tollerante, che non va al di là d'un insolito ammiccamento al pubblico. Quando alla conclusione gli scolari, in ammenda ai loro sospetti, nominano

il professor Walther socio d'onore del loro Club, ed egli si uniforma al rito rispondendo con un puerile saluto da « boyscouts », sventolando le mani dietro le orecchie, impassibile, non resta alcun dubbio sul vero indirizzo del piccolo sberleffo. Stroheim ci ha giocato una sorpresa e se ne compiace.

Fra il 1939 e il '40, l'attore continua a lavorare in Francia. Film sempre più poveri e strambi (il colmo della strampaleria è toccato probabilmente da *Le monde tremblera* o *La révolte des vivants* — Il mondo crollerà, 1939, di Richard Pottier, in cui Stroheim figura inventore di una misteriosa sedia elettronica che può fornire immediatamente, su alcuni quadranti, il giorno e l'ora della morte di chiunque vi si accomodi sopra). Qualche volta il dominio della sua personalità nobilita ancora i soggetti spionistici o criminali, come in *Macao l'enfer du jeu* (Macao, 1939) di Jean Delannoy o nell'episodio di *Derrière la façade* (Dietro la facciata, 1939) di Yves Mirande e Georges Lacombe. Altrove, a quanto sembra, la sua partecipazione tende piuttosto ad una supervisione della regìa e del gusto scenografico, come si potrebbe intuire ad esempio negli interni gravi e grumosi di *Tempête sur Paris* (Tempeste, 1939) di Bernard Deschamps. D'altronde la produzione ormai cerca di limitare le sue prestazioni, la fama dell'odiato Stroheim è divenuta nel nuovo clima politico una specie di palla al piede. Il « caso Stroheim » (già tirato in ballo come pretesto dai rappresentanti tedeschi a Venezia al tempo di *La grande illusion*) circoscrive la vendita delle pellicole su determinati mercati. Si ricorderà che anche in Italia, negli anni 1940-'42, *Les disparus de Saint-Agil* comparve senza il nome dell'attore nei titoli di testa e nella pubblicità, e che da *Pièges* (L'imboscata, 1939) di Robert Siodmak fu sforbiciato per intero il suo personaggio. Prima che la guerra raggiunga Parigi, Stroheim riparte per l'America. Un gesto che ha compiuto già venticinque anni prima. Ma questa volta le illusioni sono tutte dietro di lui. Stoicamente, il vecchio attore sa e accetta d'essere esclusivamente il venditore della propria ombra. Un contratto decente, l'unico mercato cui si sia abbassato in vita sua.

Lo attendono negli Stati Uniti due attività diverse. Da un lato il film di propaganda antitedesco, nuovamente in piena fioritura e questa volta Stroheim vi si troverà in buona compagnia, con attori come Conrad Veidt ed Albert Bassermann, per non nominare che i maggiori; inoltre, la proposta di una « tournée » di un anno e mezzo attraverso gli Stati, con una nuova commedia burlesco-terrificante di Kesselring, *Arsenic and Old Laces,* che poi tanta fortuna incon-

trerà anche in Europa a guerra finita. Stroheim accoglie entrambe le possibilità, accetta l'esperienza teatrale (si tratta del ruolo grottesco del criminale pazzo, cui una mal riuscita operazione chirurgica al volto destinata a renderlo irriconoscibile ha dato invece, indelebilmente, le fattezze del mostro di Frankenstein; nel film successivamente girato da Frank Capra, il personaggio era sostenuto da Raymond Massey) e ritorna anche alle uniformi dei film di guerra. Non occorre rilevare che sotto questo aspetto, se l'imponenza personale dell'attore non viene mai meno, restiamo pur sempre in una « serie sfortunata » e nel clima delle partecipazioni straordinarie, di puro prestigio, senza un reale fondo artistico. Hollywood continua a lasciare Stroheim al limitare. A parte ciò, rifacendosi a quanto s'è accennato sulla formazione « austriaca » dello Stroheim in uniforme, risulta chiaro che la rappresentazione dell'ufficiale nazista era ben lontana dalla sua mentalità e dal suo stile più profondo. L'attore poteva prestargli la sua maschera, anche quell'antica patina di malignità pesante che era diventata una sua seconda natura sullo schermo, ma non poteva sentirne le ragioni e l'essenza sociale. In un regime dominato dai caporali si smarriva tutta la sua tradizione; occorreva un disperato sforzo per involgarirsi. Se ne ha un esempio nell'agente della Gestapo di *So Ends Our Night* (Così finisce la nostra notte, 1941) di John Cromwell, che ha l'artefatta compitezza di un birraio il quale senta le responsabilità formali derivanti dalla divisa nuova. Schani, il macellaio di *The Wedding March,* non potrebbe essere beneducato in maniera diversa. In *The North Star* (Fuoco ad Oriente, 1943) di Lewis Milestone, c'è un compromesso fra il medico e il militare: Stroheim è un chirurgo dell'armata nazista durante la campagna di Russia. Un « éclat » più sensibile si produce in *Five Graves to Cairo* (I cinque segreti del deserto, 1943) di Billy Wilder, film nel quale l'attore impersona Rommel, comandante dell'Africa-Korps; una delle ultime uniformi bianche della sua carriera. Stroheim risolve anche Rommel con l'implacabile invadenza di tutti i suoi ruoli di ripiego; un'invadenza che non diventa mai gigioneria, ma si concreta nel possesso dell'intero quadro. Quando scende dall'autoblindo, sembra lasciare la quadriga che adorna la Porta di Brandenburgo. E mentre impartisce agli ufficiali inglesi prigionieri — un altro autentico pezzo di bravura — una lezione di strategia, con glaciale vanagloria e aiutandosi col pennacchio dello scacciamosche, siamo in grado di riconoscere ancora un fascino che le delusioni non hanno spezzato, la rocciosa facoltà, quasi profetica, dei vecchi film.

Five Graves to Cairo è la penultima segnalazione americana che possiamo fare su Stroheim. Egli ritorna in Francia nel 1946, e vi trova una nuova serqua di soggetti miserevoli; il solo che per qualche tratto si solleva dall'infamia, *La danse de mort* (La prigioniera dell'isola, 1947) di Marcel Cravenne, assomiglia alla sua commemorazione funebre. E sullo stesso tono è pensato l'intervento stroheimiano in *Sunset Boulevard* (Viale del tramonto, 1950) girato da Billy Wilder durante l'ultima sosta dell'attore a Hollywood. Un allarmante convivio spettrale, in cui i riferimenti biografici sono restituiti — per quanto riguarda Stroheim, ovvero l'ex regista Max von Mayerling — attraverso la più tacita impassibilità. Impassibilità che effettivamente ha avuto un suo impressionante peso polemico nel sacrificio trentennale del vecchio attore. Exit Stroheim, in tenuta da autista padronale. L'uomo-drago, che era invece in realtà un leale e inflessibile uccisore di draghi, ha avuto la sua ultima divisa. L'anno scorso, a Venezia, abbiamo veduto alcune di quelle stinte uniformi, vuote e composte nelle vetrine del Palazzo del Cinema, come in un museo di guerra. Come in un museo di guerra, ci è venuto istintivo di guardare se su di esse vi fosse ancora del sangue.

Ricordi e testimonianze

Tramonto di un'epoca

Pubblichiamo il testo del discorso pronunciato in francese da René Clair l'agosto scorso a Venezia, per l'inaugurazione della mostra personale dedicata ad Erich von Stroheim.

Siamo riuniti qui per rendere omaggio alla memoria di un uomo, la cui opera è fondamentale e la cui vita è un simbolo. Per misurare interamente la importanza di tale opera, occorrerebbe risalire il corso della storia e collocarsi all'epoca in cui essa apparve. Accade altrettanto, nel nostro mestiere, per tutte le autentiche creazioni. Il tempo attutisce la loro potenza di choc; le alterazioni materiali le sfigurano; le ispirazioni che esse destano e le imitazioni che ne vengono fatte tendono a sottrarre alla loro originalità i suoi privilegi. Ma la opera di Erich von Stroheim, per mutilata che sia, brilla ancora di uno splendore del quale un quarto di secolo non è riuscito ad offuscare l'insolita novità.

Un quarto di secolo! E' il tempo trascorso da quando l'implacabile sistema di Hollywood ha eliminato l'autore che è senza dubbio, insieme con Chaplin, il più grande fra coloro che hanno lasciato sullo schermo l'impronta insostituibile del loro stile.

La vita di Erich von Stroheim appare simbolica alla luce di questo fatto, perchè la lotta dell'individuo contro la macchina non è prossima a concludersi. La carriera di questo creatore è durata soltanto una quindicina d'anni. In seguito, egli non fu più che un interprete, e, per grande che sia stato l'attore, noi non possiamo impedirci di pensare alle opere che avrebbe potuto concepire e dirigere egli stesso e che noi non vedremo mai.

I suoi primi film erano degli immensi successi e il loro autore regnava, come un signore, su di un'industria che mal si rassegnava a subire la sua legge. Ma il giuoco che egli giuocava era pericoloso. Per proseguirlo, bisognava che un successo fosse seguito da un successo più grande. Al minimo cedimento, c'erano la caduta brutale e la rivincita della mediocrità.

Il giorno in cui un giovane funzionario della casa Universal, di nome Irving Thalberg, si assunse la responsabilità di interrompere le riprese di Merry-Go-Round *e di affidarne il completamento a un regista di sua scelta, quel giorno segnò l'inizio di una nuova epoca. L'età dei grandi pionieri, grazie ai quali il cinema americano era sbocciato, si concludeva, lasciando il posto al regno quasi anonimo dei produttori, degli amministratori e dei banchieri. E Hollywood stava per mettere a punto un'organizzazione così perfetta che le avrebbe ormai permesso di difendersi nel migliore dei modi contro ogni possibile intrusione del genio.*

Il genio! Che cosa vale, nel linguaggio del cinema, questa parola prostituita

dall'equivoco e dalla confusione dei valori? Un autore di genio è colui che crea senza imitare, e che fa sprigionare dal proprio intimo il meglio, la parte più inattesa *della sua opera. Quanti sono nella storia del cinema coloro che possono rispondere a questa definizione? Quale che sia il loro numero, Erich von Stroheim è alla loro testa. Egli non deve niente a nessuno. E, di questo uomo che morì povero, noi siamo tutti debitori.*

RENÉ CLAIR

I guanti della comparsa

Se faccio del cinema, ciò si deve in gran parte a Stroheim. E' una responsabilità che egli condivide con Charlie Chaplin e D. W. Griffith. Ma è fuor di dubbio che io non avrei potuto seguire le orme di questi ultimi due. Charlie Chaplin interpretava lui stesso i suoi film ed io avevo troppo poca fiducia nelle mie qualità di attore perchè osassi apparire sullo schermo. Quanto a Griffith, il suo puritanesimo del Sud si opponeva al mio panteismo mediterraneo. Invece, con Stroheim mi sentivo improvvisamente penetrare in un mondo che non mi era affatto estraneo.

Il suo primo film che conobbi fu Foolish Wives. *Lo rividi parecchie volte, ma mi ci vollero numerose proiezioni per comprendere che la Montecarlo che appariva sullo schermo voleva essere la cittadina che conoscevo così bene, situata a qualche chilometro a est di Nizza: una città brutta, con un ridicolo giardino che gli abitanti chiamavano «le camembert», dal formaggio omonimo, ed un Casinò che era un pasticcio mal riuscito. Viceversa, la Montecarlo di Stroheim era affascinante. La mia conclusione fu che era la Montecarlo autentica che era sbagliata.*

Cominciai a roccogliere tutti gli aneddoti possibili su Stroheim. Un francese ritornato da Hollywood mi raccontò che il regista di Foolish Wives *aveva interrotto una ripresa per la quale era stato radunato un migliaio di comparse perchè una delle guardie del palazzo, che stava in fondo a un campo lungo, non calzava i guanti bianchi. Le mani di questa guardia, che lo svolgimento dell'azione teneva a più di cento metri lontano dalla macchina da presa, erano certamenti invisibili. La stessa guardia, persino sullo schermo del Marivaux, non avrebbe avuto proporzioni maggiori di un moscerino. E Stroheim lo sapeva bene! Ma teneva ai guanti bianchi della guardia. E aveva ragione. Questo infimo particolare venne a costare probabilmente alla Metro una piccola fortuna, ma è forse il punto di partenza di uno dei sogni che Stroheim riuscì ad eternare.*

Egli mi ha insegnato molte cose. Il più importante dei suoi insegnamenti è forse che la realtà non ha valore se non quando sottoposta ad una trasposizione. Ovverossia, un artista è tale solo quando riesce a creare il suo piccolo mondo. Non è a Parigi, a Vienna, a Montecarlo o ad Atlanta che vivono i personaggi di Stroheim, di Chaplin e di Griffith. Essi vivono nel mondo di Stroheim, di Chaplin e di Griffith.

Più tardi ebbi l'onore di avere Stroheim come interprete del film La grande illusion. *Fece di tutto per farmi dimenticare che era stato uno dei profeti*

nel nostro mestiere. Gliene sono riconoscente, ma meno di quanto gliene sia per alcune lezioni essenziali che mi aveva impartito da lontano, una ventina di anni prima.

JEAN RENOIR

Gli ultimi anni

Poichè la stampa americana si è pochissimo occupata dell'ultimo decennio di vita di Erich von Stroheim, il direttore di « Film Culture » mi ha invitato a raccontare ai lettori qualcosa di questo periodo, nella mia qualità di amico di von Stroheim, e di suo costante frequentatore negli ultimi anni.

Nel 1945, *dopo aver trascorso due anni ad Hollywood, von Stroheim ritornò in Francia, dove si era recato a lavorare per la prima volta nel* 1936 *e dove si era stabilmente affermato — dopo gli alti e bassi della depressione americana — come uno degli attori più quotati del cinema francese. Fu accolto a Parigi con una riedizione della maggior parte dei suoi film d'anteguerra, e ancor prima del suo arrivo firmò contratti per una serie di film. Sfortunatamente, nessuno di questi film francesi del dopoguerra era di prim'ordine — ad eccezione, forse, di* La danse de mort (*una riduzione del lavoro teatrale di Strindberg*) *e del* Napoléon *di Sacha Guitry. Ma il nome di von Stroheim rimaneva un forte richiamo di cassetta e, non essendo economicamente indipendente, egli continuò a recitare fino a un anno prima della morte.*

Artista infallibile, egli era incapace di dare caratterizzazione approssimativa di qualsiasi personaggio, e la sua presenza sullo schermo suscitava sempre una rispettosa attenzione. Si lamentava però della qualità delle sceneggiature, e faceva del suo meglio per migliorarle, suggerendo idee pratiche e perfezionando il dialogo per renderlo più persuasivo. Ma recitava qualunque parte con passione, e fu particolarmente lieto quando Guitry lo scritturò per la parte di Beethoven in Napoléon. *Due giorni furono sufficienti per girare la sequenza, ma sia Guitry che i critici giudicarono questa breve scene una delle migliori, in tre ore di spettacolo.*

Al suo ritorno in Francia nel 1945 *von Stroheim abitò in un pittoresco albergo a Barbizon, ai margini della foresta di Fontainebleau. In questo vecchio edificio, un tempo locanda per le diligenze, avevano abitato Robert Louis Stevenson, Manet e George Moore* (*che lì scrisse, credo, la maggior parte di « Memorie della mia vita morta »*). *L'albergo gli serviva da tranquillo e riposante rifugio, dopo le convulse giornate trascorse davanti alla macchina da presa. Nel* 1947 *von Stroheim si trasferì a Maurepas, nel dipartimento della Senna e Oise, in un grande e confortevole castello di proprietà di Denise Vernac: una donna bella e affascinante la cui completa devozione rese più sereni gli ultimi anni della sua vita. Il castello è situato nei dintorni di un piccolo villaggio, nel cuore della campagna di Corot, ed egli era felice lì, specialmente quando si metteva a scrivere fra le rose del giardino e si godeva il sole. In questo giardino scrisse il romanzo « I fuochi di San Giovanni », che ebbe subito grande successo di vendita in Francia. Scrisse poi un seguito, e stese nella forma di romanzo, in francese, la sua sceneggiatura « Poto-Poto ». Aveva cominciato a lavorare alle proprie memorie quando fu colpito da infarto.*

Si affezionava sempre di più alla vita di campagna, e quando i suoi amici, come Anita Loos, Gloria Swanson, Clarence Brown, Charles Mac Arthur, Albert Lewin e William Wyler si trovavano a Parigi, egli insisteva perchè venissero a passare una giornata a Maurepas, piuttosto che scendere lui in città. Ma ogni tanto gli piaceva trascorrere una serata a Parigi. Il teatro — soleva dire — era la sola cosa che rimpiangesse abitando in campagna. Assisteva alle « prime » della Comédie Française ed era sempre disponibile per le prime rappresentazioni alla Michodière (un teatro diretto da Yvonne Printemps, da suo marito Pierre Fresnay e François Périer, tutti vecchi amici) per molte novità teatrali e per le serate in cui si esibiva Maurice Chevalier. Dopo teatro, gli piaceva cenare al Club de Paris (un ritrovo ora scomparso, dove si riuniva la gente del teatro e del cinema) o da Maxim's, al piano di sopra. Era un brillante conversatore, e intratteneva fino alle prime ore del mattino gli ascoltatori affascinati.

Via via che invecchiava, sembrava appassionarsi sempre di più al teatro e progettava di scrivere una commedia, sebbene si serbasse fedele alla propria teoria che il cinema, allo stato potenziale, è la più grande forma d'arte. La Strada, Orfeo, Giochi proibiti, La valle dell'Eden *e* Vacanze romane *erano alcuni dei film recenti che preferiva.*

Era un insaziabile lettore di libri, vecchi e nuovi. Un giorno d'estate, tre anni fa, mi telefonò verso mezzogiorno e mi invitò a colazione. La temperatura era sui trenta gradi e salimmo a Montmartre per sfuggire l'afa e mangiare all'aperto.

« Beh, che c'è di nuovo? », mi chiese col suo famoso sorriso ironico, mentre ci sedevamo sulla terrazza di un caffè. « Tu dovresti smetterla di bistrattare attori, commedie e annessi. Dovresti venire in campagna e scrivere una commedia ».

« Ho letto un bel libro stanotte », dissi in mia difesa.

« L'hai finito? », mi chiese, interessato.

« Sì, e scommetto che anche tu non lo chiuderesti se non dopo averlo finito. Prende in maniera straordinaria ». Egli si portò a casa il romanzo — una traduzione dallo spagnolo — e quella stessa sera, mentre stavo alla scrivania intento a « bistrattare attori e commedie », mi telefonò.

« Avevi ragione, Tom — mi disse — non solo ho dovuto finirlo, ma ora non riesco a smettere di scrivere: ho cominciato un trattamento ».

Nei tre mesi seguenti, quando ad ogni fine settimana mi recavo a Maurepas, avemmo lunghe discussioni intorno al libro. Lui voleva trasferire l'azione in Austria, perchè gli era più familiare, ma io ritenevo che l'intreccio, sebbene indipendente dall'ambiente, sarebbe risultato più colorito con uno sfondo latino.

Erich sperava molto di poter dirigere questo adattamento — « come ritorno alla regia e canto del cigno », diceva — ma fu impossibile trovare il finanziamento. La sceneggiatura è una delle cose migliori che egli abbia scritto per lo schermo, ed ora Jean Renoir ha in progetto di filmarla, seguendo esattamente le indicazioni di von Strohein. (Poichè i diritti di trasposizione cinematografica non sono ancora stati assicurati non posso rivelarne il titolo).

Egli aveva l'intenzione di ricavare molte altre sceneggiature dai libri che leggeva. Ricordo un trattamento dal « Romanzo di Leonardo da Vinci » di

Merejkowski, di cui mi parlò una sera. Altri romanzi in cui egli vedeva grandi possibilità cinematografiche erano « 1919 » *di Dos Passos,* « *I Dukay* » *di Lajos Zilahy ed il seguito,* « *L'Angelo irato* ». *Molti anni prima Thomas Mann, che lo ammirava molto, gli aveva suggerito di scrivere e dirigere un film tratto dalla* « *Montagna incantata* ». *Oggi può sembrare incredibile che non si trovasse un produttore per un simile progetto.*

Quando visitò Londra nel 1954 *per presenziare a una riedizione dei suoi film, i giornali inglesi descrissero la sua amarezza nei confronti di Hollywood, ed è vero che quando gli si ponevano domande dirette sulla sua carriera egli dava delle risposte pungenti. Ma secondo me è interessante osservare che egli parlava sempre pochissimo del passato e moltissimo del futuro. Egli deprecava, come noi tutti, la degradazione di una potenziale forma d'arte compiuta da certi uomini privi di scrupoli e avidi solo di quattrini, ma da quel conversatore pieno di immaginazione che era non annoiava mai i suoi ascoltatori con delle banalità.*

Quando uscì « *La parte del Leone* » (*la storia della M.G.M. scritta da Bosley Crowther*) *gli chiesi se voleva leggerla.* « *No davvero — esclamò — se stessi bene mi farebbe star male. E poi io mi interesso solo del futuro* ». *Quel che lo ossessionava di più, però, era la terribile devastazione del suo passato. Un pomeriggio, circa tre settimane prima della morte, mentre sedevo accanto al suo letto mi disse:* « *Questo non è il peggio. Il peggio è che mi hanno rubato venticinque anni di vita* ». *Nel* 1955 *il Dipartimento delle Belle Arti del Belgio gli scrisse informandolo di avere acquistato una copia della* Vedova allegra *e invitandolo ad assistere alla proiezione, a Bruxelles. Egli mi pregò di accompagnarlo.*

Fu una serata di gala, con la famiglia reale ed un pubblico di duemila persone. Erich von Stroheim venne invitato a presentare il film, e parlò molto a lungo, rievocando il passato e descrivendo in maniera drammatica la preparazione del film e le sue selvagge battaglie con Mayer, Thalberg e Mae Murray. Credo che il discorso sia stato registrato, e sarà di grande utilità per i futuri biografi (1). *Quando mi disse la prima volta che il governo belga aveva predisposto questa proiezione speciale della* Vedova allegra, *io lo consigliai di accertarsi che il film non fosse proiettato senza musica* (*è una infelice abitudine europea quella di presentare i film muti senza accompagnamento musicale*) *e di far incidere una colonna sonora dalla celebre operetta di Lehar.*

« *E' stata fatta con la musica e deve essere vista con la musica. E così dovrebbe essere per tutti i film muti* », *disse. Un tale chiese un giorno a H. L. Mencken chi aveva scritto la musica della* Vedova allegra, *ed egli rispose:* « *Nessuno l'ha scritta... L'ha scritta Dio!* ».

Von Stroheim accennò un sorriso: « *E chi ha scritto quella di Beethoven, allora? Comunque, Franz Lehar diresse la prima del mio film a Vienna, ed io chiederò la musica a Bruxelles* ».

Sullo schermo del palazzo delle Belle Arti a Bruxelles la Vedova allegra *di von Stroheim scintillò come se fosse nuova: spirito, ironia, romanzo rifulsero intatti dopo trenta anni. Quando John Gilbert cade in duello, von Stroheim chiese che si accendessero le luci:* « *Qui terminava la mia storia — disse —. Ma loro insistettero per avere il finale che ora vedrete* ».

---

(1) Pubblichiamo il testo della registrazione in questo stesso fascicolo (*n.d.r.*).

Pochi anni or sono mi fu possibile ottenere dal patrimonio di Pat Powers una copia di The Wedding March, *ma sebbene il film fosse stato proiettato col sonoro nella copia non c'era la musica. (A quanto sembra, nei primi tempi del sonoro, il suono non era registrato sulla pellicola - 2). Fortunatamente Russel Holman della Paramount, che si trovava a Parigi, mi promise che avrebbe rintracciato i dischi perduti e che me li avrebbe mandati, il che puntualmente fece. Allora la Cineteca di Parigi si offrì di pagare le spese se von Stroheim avesse sonorizzato il suo film. Erich ci lavorò due mesi e fu molto contento del risultato.*

Gli ultimi anni della sua vita, come si vede, non furono vuoti e sterili. Il pioniere del cinema, sebbene da lungo tempo messo in disparte dai produttori come regista, non morì dimenticato. Nel marzo 1957 il governo francese gli aveva concesso la Legion d'Onore, e Jacques Flaud, capo del dipartimento della cinematografia francese, lo decorò mentre lui stava disteso sul divano del salotto, circondato dalla élite *del mondo teatrale e cinematografico. Pianse apertamente mentre si elogiavano le sue opere, e salutò alzando il braccio destro, come sola risposta.*

Artista senza compromessi, egli ebbe una dura vita e una dura morte, ma il coraggio non gli venne mai meno. Oltre al suo raro talento — e forse genio — egli possedeva quella che i francesi chiamavano « l'educazione del cuore », ed era un essere umano eccezionalmente simpatico e gentile. Portò a compimento solo una piccola parte di ciò che avrebbe potuto fare, ma questa è abitualmente la sorte dell'artista intransigente.

THOMAS QUINN CURTISS

Un gigante fra pigmei

Mi è sempre parso che esistesse una stretta affinità spirituale fra Erich von Stroheim e lo stupendamente mostruoso Daniel Quilp, della « Vecchia bottega della curiosità ». E intendo il personaggio dickensiano e l'attuale von Stroheim, non quel sinistro ufficiale prussiano che egli creò nei suoi primi film. La somiglianza consiste nel particolare godimento che ambedue traevano dal far paura alla gente. L'ultimo ricordo che ho di Erich me lo presenta seduto a un tavolino esterno di un caffè di Parigi, intento ad osservare i turisti americani che venivano nella sua direzione e poi si fermavano a guardarlo. Io ero con lui, e non ricordo che egli facesse delle vere e proprie smorfie verso di loro, come avrebbe fatto Quilp; si limitava ad aggrottare le ciglia e a guardarli minacciosamente ringhiando un tantino, e il risultato lo deliziava sempre.

Si divertiva anche a scandalizzare certe persone di riguardo. Mi rammento ad esempio di quando un critico teatrale americano e sua moglie furono accompagnati in visita da lui, e si comportarono forse un po' altezzosamente, come noi critici drammatici abbiamo tendenza a fare con la gente del cinema. Sono

(2) Si usavano i dischi. C'erano quattordici dischi per i quattordici rulli di *The Wedding March.*

certo che a Stroheim non riuscivano antipatici, ma egli era di umore astioso quel giorno e si mise d'impegno a scandalizzarli con poche ma scelte uscite. Questo accadde diversi anni fa, ma io so che i due visitatori — con un po' di sofisticazione da parte loro — rabbrividiscono ancora al ricordo.

Ma sebbene Erich si dilettasse a spaventare i turisti e a scandalizzare i visitatori, altre volte poteva essere incredibilmente sensibile. Una volta organizzò una proiezione di The Wedding March *per me, e nel gruppo c'era la moglie francese di un giornalista americano. Tutti e due consideravano Stroheim come una leggenda, e la moglie ammutolì in presenza del grand'uomo. Era evidentemente un tributo quasi patetico che gli veniva reso, ma più tardi quella stessa sera io dovetti penare alcune ore per convincerlo che la signora non aveva voluto esprimere una sprezzante avversione nei suoi riguardi. E so che non ci riuscii.*

Non è certo mia intenzione affermare che la sfrontatezza era una maschera, e la sensibilità la vera essenza di Stroheim. Ciò sarebbe una ridicola semplificazione di un uomo estremamente complesso. La sfrontatezza era reale, ma reale era anche la sensibilità. La sua vita è come percorsa da due costanti in conflitto. Il beffardo, il cinico, il sofisticato schernitore della morale e dei moralisti convenzionali era anche un uomo mistico e profondamente religioso, la cui fede cattolica non era meno sincera anche se era mescolata a una specie di sadismo diabolico. Certamente non c'era ipocrisia in questo alternarsi di fede e di cinismo: egli era troppo brutalmente sincero per indulgere a una tale debolezza.

Meno complicato del suo atteggiamento verso gli uomini era il suo atteggiamento verso gli animali. Poichè era perfettamente logico per lui, e per nulla sorprendente per chi lo conosceva bene, il fatto che la decisa propensione di Stroheim ad essere sfrontato con la gente si unisse alla sua tenerezza e sentimentalità verso il beneamato cane bastardo Trouble. Nel rapporto fra i due non c'era solo una scambievole tenerezza ma anche un mutuo rispetto, ed io probabilmente indulgo ad un sentimentalismo alla Stroheim chiedendomi se Trouble abbia potuto sopravvivere al padrone.

Questa mescolanza di sfrontatezza e di sensibilità, di religiosità e di cinismo, di romanticismo e realismo non solo faceva di Stroheim quel complesso e affascinante uomo che era, ma rappresentava una delle principali caratteristiche del suo temperamento di artista. La duplice costante permea i suoi film più trucemente realisti, a cui provvede l'ironia così vitale per essi. Ma l'ironia è egualmente importante in un capolavoro come l'edizione muta della Vedova allegra, *che rappresenta una trionfale realizzazione romantica proprio per il continuo sottofondo di cinico realismo.*

Cercando di presentare Stroheim come uomo, era inevitabile che io cedessi alla tentazione di parlare di lui come artista, date le circostanze del mio primo incontro con lui. Ero appena stato assunto dal «New York Herald Tribune» come critico cinematografico e vice di Harriette Underhill (brillante, spiritosa, e — temo — completamente dimenticata) ed ero pieno di entusiasmo giovanile per le possibilità del cinema muto. La signorina Underhill comprendeva appieno il mio romantico ardore, sebbene essa avesse già provato non poche disillusioni, e quando venne l'annunzio che stava per essere dato un film intitolato Greed *fu così generosa da farlo recensire a me. Insieme ad un*

altro critico-pioniere, il defunto John S. Cohen Jr., ne divenni il più acceso sostenitore. Greed, *il grande film muto di intonazione realistica, rappresentò ad un tempo il nostro credo estetico e la nostra bandiera, e Stroheim — che aveva combattuto e sofferto per realizzarlo — diventò il nostro prestigioso eroe.*

Non l'avevamo mai incontrato, e quando finalmente ci capitò l'occasione di conoscerlo credo che rappresentammo un problema per lui. Egli non era ostile a ricevere la nostra estatica ammirazione, né aveva la pretesa ipocrita di rifiutarla; però aveva criticato e disprezzato il suo film, ritenendo che esso fosse stato rovinato nella fase di montaggio, e voleva mettere in chiaro anche questo punto. Si destreggiò con molta abilità, senza rinunziare né al nostro apprezzamento né alla nostra convinzione che noi avevamo visto una versione mutilata del suo capolavoro, e riuscì a far rimanere intatta la nostra adorazione per l'eroe.

Ricordo un altro episodio sullo Stroheim di quei tempi, riguardante la suddetta signorina Underhill. Donna simpatica, intelligente e di idee indipendenti, ella ammirava molto la coraggiosa libertà di spirito dell'attore-regista, ma non aveva una particolare simpatia per le sue idee artistiche. Candidamente ella preferiva gli aspetti più romantici del cinema e i più attraenti divi del tempo. Direi che il loro reciproco atteggiamento era più di rispetto che di simpatia, ma quando ella — troppo presto — morì, il solo a partecipare al funerale e ad accompagnarla alla sepoltura fu Stroheim, insieme a noi amici. Nessuno dei seducenti eroi che essa aveva tanto elogiato sul giornale intervenne.

Dopo questa circostanza, incontrai Stroheim per qualche minuto in Francia allo scoppio della guerra, e lo vidi recitare in un teatro di New York quando egli prese il posto di Boris Karloff in «Arsenico e vecchi merletti». Ma solo quando tornò a New York dopo aver girato Viale del tramonto *con Gloria Swanson, potei trascorrere una piacevole serata con lui, bevendo e chiacchierando, grazie a Thomas Quinn Curtiss, che ci aveva fatti reincontrare. Di quella sera ricordo soprattutto l'affascinante racconto sui suoi primi giorni di vita grama in America, e sul suo lavoro con Griffith, con particolare riferimento a una piccola parte recitata in* Intolerance. *Sembrerò certo esagerato se dico che egli dimostrò di ricordare il mio entusiasmo da crociato per* Greed *e la* Vedova allegra *con la mia stessa intensità. Eppure fu proprio così, sebbene con un po' di divertimento da parte sua, e questo bastò per iniziare la trasformazione di una conoscenza casuale in una — io credo — genuina amicizia.*

Dopo quella volta lo vidi ogni estate a Parigi, e poichè il mio affetto per la capitale francese rasenta l'idolatria, i nostri incontri divennero uno dei motivi principali per recarmici. Confesso che talvolta ero seccato per la sua capacità di essere brutale con la gente che lo irritava, in parte perchè invidiavo la sua abilità di liberarsi dai fastidi. Ma ciò faceva parte della sua complessità e quindi del suo fascino, perchè la sua abilità nell'essere brutale era uguagliata solo dalla sua abilità nell'essere genuinamente cordiale, tenero e gentile. E quando era in forma, nessuno poteva essere un compagno più delizioso. Qualunque cosa facesse o dicesse, era sempre su scala epica. Egli era un vero gigante in un tempo — e in una professione — di pigmei.

RICHARD WATTS JR.

Pagine di Erich von Stroheim

Griffith visto da Stroheim

Il 30 dicembre 1948 Stroheim pronunciò alla BBC un discorso commemorativo di David W. Griffith, del quale diamo qui di seguito il testo integrale nella traduzione italiana.

Mi è stato chiesto di parlare di Griffith, perchè per quattro anni lavorai alle sue dipendenze ed una volta fui il suo primo aiuto. Mi è stato pure chiesto di condensare tutto quello che ho da dire in circa quindici minuti: non basterebbero quindici ore nemmeno per cominciare... Quattro anni di diretti contatti e di stretta collaborazione con Griffith mi offrirono la possibilità di conoscere questo grande uomo meglio della maggior parte di coloro che lavorarono con lui.

Per coloro, e spero siano pochi, che non conoscono Griffith devo dire che egli fu IL PIONIERE DELLA CINEMATOGRAFIA. Fu colui che realizzò i primi grandi film: *The Birth of a Nation* (Nascita di una Nazione), *Intolerance, Broken Blossom* (Giglio infranto), *Way down East* (Agonia sui ghiacci), *Hearts of the World* (Cuori del mondo) per citarne solo alcuni... Fu il primo che seppe introdurre bellezza e poesia in quello che era una sorta di spettacolo sdrucito e banale, a cui solo pochi assistevano, quasi vergognandosene, nell'attesa fra un treno e l'altro o quando erano costretti a trovare rifugio dalle intemperie. Fu lui che inventò il primo piano, con l'intento di consentire anche ai meno abbienti di vedere molto distintamente l'espressione dei personaggi del film, allo stesso modo che i ricchi potevano permettersi il lusso di guardare col binocolo quello che più li interessava in uno spettacolo teatrale. Con una differenza, naturalmente: che era Griffith che decideva quello che tanto lo spettatore di galleria come quello di platea dovevano vedere da vicino, e in quale momento. Non era più quindi « l'intellettuale » che poteva preferire di guardare le attraenti gambe di una ballerina, anche al culmine della scena più drammatica.

Il primo piano di una persona serviva a porre in rilievo, in determinati momenti dell'azione drammatica, quello che passava per la mente del personaggio, le sue espressioni e le sue reazioni; al modo stesso in cui il primo piano di un oggetto inanimato serviva ad accentuare la sua importanza nello svolgimento del racconto. I produttori, non meno che gli esercenti, pensarono che Griffith fosse impazzito. Gli esercenti, poi, da principio si rifiutarono addirittura di proiettare quei film in cui comparivano delle stupide figure a mezzo busto: quale spettatore avrebbe avuto piacere di vedere degli individui senza gambe? Nel cinema, quello che contava era il movimento, mentre i pensieri,

le cariche emotive che questo movimento determinava non avevano alcuna importanza. Oggi, quasi cinquant'anni dopo, il « suo » primo piano è impiegato ancora, e sempre con grande efficacia, in quasi tutti i film.

Fu il primo che intuì le enormi possibilità del cinema, che lo rese il più popolare ed efficace strumento di svago che il mondo abbia mai conosciuto. Furono i suoi film che per primi attrassero verso il cinema la « intellighentia ». Per primo, Griffith aveva compreso la immensa efficacia del film come strumento di propaganda e realizzato il primo e più importante film a sostegno della causa degli Alleati, *Hearts of the World*. A questo film io partecipai come primo aiuto di Griffith e come consulente militare, oltre ad interpretarvi la parte dell'ufficiale tedesco, cioè del principale « cattivo ».

Avevo lavorato per Griffith sin dal 1914, ma quando nel 1917 egli si recò in Francia, dopo l'entrata in guerra degli Stati Uniti, mi trovai senza lavoro ed andavo vagando per New York. Era inverno e faceva molto freddo. Avevo dovuto impegnarmi il cappotto e l'unico vestito blu che mi era rimasto era vergognosamente lucido ai gomiti e dove ci si siede. Mangiavo una volta ogni tanto, quando un mio amico attore mi cedeva il suo buono-pasto. In quello stesso ristorante avevo fatto amicizia con un vecchio medico, di nome Rauch, che era una brava persona e con il quale avevo delle lunghe conversazioni sul piano intellettuale. Una sera ero estremamente depresso; parlando con lui mi disse che aveva letto che D. W. Griffith era ritornato dalla Francia e dall'Inghilterra e si accingeva a girare un grande film di propaganda per gli Alleati. Conoscendo che avevo già lavorato per Griffith, mi chiese perchè non andavo a trovare il mio vecchio maestro per offrirgli i miei servigi. Avvilito e scoraggiato com'ero, mi rifiutai di farlo; ma il piccolo dottore non si arrese al mio « no » e, prima che ci lasciassimo, mi fece promettere che il giorno dopo, alle due, sarei andato a trovarlo nel suo gabinetto. Avevo deciso di non andarci perchè sentivo che non sarebbe servito a nulla, che non potevo presentarmi a Griffith perchè non volevo apparire piccino agli occhi di un uomo che adoravo.

Avvenne però che alle due mi ritrovai nell'ufficio del dottor Rauch, il quale mi impose di togliermi la giacca, di arrotolarmi una manica della camicia e, senza rispondere alle mie domande, mi fece una iniezione al braccio. Non ho mai saputo che cosa egli mi abbia iniettato, ma qualsiasi cosa fosse... fece il suo effetto. Per mesi non avevo osato levare gli occhi su di una donna, perchè avevo coscienza del mio aspetto trascurato, e ciò mi procurava un insuperabile complesso di inferiorità. Ma quando attraversai la strada per recarmi nell'ufficio di Griffith notai una meravigliosa bionda che veniva dalla direzione opposta, la scrutai con quelli che ritenevo fossero occhi diabolici, arrivando al punto di voltarmi dopo che era passata e di valutare attentamente le forme delle sue gambe. Mi resi conto che l'iniezione del medico aveva cambiato qualcosa in me. Mi precipitai nell'ufficio di Griffith, dove venni apostrofato da un gentilissimo usciere. Senza dargli ascolto, scavalcai una balaustra e mi avviai direttamente verso l'ufficio privato di Griffith. La sua voce profonda mi invitò ad entrare. Feci il mio migliore inchino con relativo sbattere di talloni, ed egli sembrò molto lieto di vedermi. Dopo le solite frasi convenzionali, mi chiese quale fosse il mio stipendio in quel periodo, il che era un modo di chiedermi quali fossero le mie pretese. « Per voi, mister Griffith, sono

disposto a lavorare per un sandwich al giorno ». Ci fu una breve pausa. « Bene, allora stasera partite per Los Angeles ». Fu così che, grazie all'iniezione del dott. Rauch, divenni ancora una volta l'aiuto di Griffith.

Il contributo che *Hearts of the World* diede alla causa degli alleati non è stato mai sufficientemente apprezzato. Esso fece sì che centinaia di migliaia di americani, che più o meno erano in favore dei tedeschi, mutassero radicalmente i loro sentimenti, mentre l'arroganza e la brutalità teutonica denunciate nel film indussero molti ad arruolarsi.

Fu Griffith che per primo si rese conto della necessità della musica, quale elemento atto a creare uno stato d'animo, che accompagnasse la proiezione dei film; e fu lui stesso che compose la maggior parte dell'avvincente musica per le sue opere. Fu lui che per primo sentì che tutto nel cinema — scene, costumi, uniformi, cerimonie — doveva essere il più preciso possibile e il più aderente alla realtà. E ciò segnò una tappa in quel periodo dei primordi, allorchè non era altrettanto facile che oggi uniformarsi alla verità delle cose. Egli si rendeva conto del valore culturale dei film e quindi si sentiva personalmente responsabile della autenticità di ogni cosa.

Fu D. W. Griffith che per primo si rese pienamente conto del valore psicologico del costume che l'attore indossa; per esempio, fu lui che insistette perchè, nel famoso film *Escape*, il cappellano delle carceri che accompagnava Bobby Harron al patibolo recasse nelle mani un vero ciborio consacrato, poichè in tal modo l'attore poteva porsi nello stato d'animo di un vero sacerdote. Fu lui che invitò i più famosi attori teatrali del tempo a partecipare alla realizzazione dei film, per dare maggiore dignità alla cinematografia. Sir Herbert Beerboom Tree, Constance Collier, Douglas Fairbanks, per non ricordarne che tre. E con questo film egli portò il cinema sullo stesso livello della migliore tradizione teatrale.

Se Griffith non fosse stato il più grande regista di tutti i tempi, sarebbe stato certamente un grande poeta, un grande condottiero, forse; ma senza dubbio sarebbe stato grande in qualsiasi impresa si fosse imbarcato. Se uno vive, per esempio, in Francia e ha scritto un solo libro eccellente, o dipinto un buon quadro, o diretto un film eccezionale, anche se ciò è avvenuto cinquant'anni fa e poi egli non ha fatto più nulla, viene sempre riconosciuto come un « artista », la gente si toglie il cappello e lo chiama « maestro », perchè non dimentica. A Hollywood, il vostro valore è misurato sul vostro ultimo film! Se per tre mesi non siete stato in produzione, siete dimenticato, e quello che siete stati capaci di realizzare prima non conta nulla. E' questo terribile egocentrismo, purtroppo necessario, nella struttura stessa della gente di cinema, è questo continuo sforzo di essere presenti, questa incessante lotta per sopravvivere e primeggiare fra i « nuovi arrivati », che relega i vecchi « in soffitta ».

Griffith non ebbe un suo « ultimo » film, una sua opera « nuova »; l'ultimo che diresse non fu molto fortunato. Il produttore che lo realizzò ebbe dei guai sin dal principio. Griffith si trovava in difficoltà finanziarie quando i suoi amici architettarono questo film per venirgli in aiuto. Nel passato Griffith era stato troppo grande, troppo forte, troppo indipendente per i finanziatori di film, e questa volta essi decisero di metterselo sotto. Essi avevano il soggetto bello e pronto, la sceneggiatura pure, e così le scenografie. Avevano paura che il grande maestro, col suo fare imperioso, sconvolgesse tutti questi

piani di lavoro e finanziari. Egli aveva quasi il cuore spezzato per le sue precedenti amare esperienze, sicchè l'ingratitudine e l'egoismo delle loro macchinazioni finirono per disanimarlo completamente. Questi omuncoli temevano che i metodi del maestro fossero ormai superati, sicchè gli fornirono nuovo materiale che fosse in linea con quello che tempi nuovi richiedevano. E lui, che aveva scritto da sè le storie di tutti i suoi film (s'intende nella sua mente, giacchè Griffith non usò mai una sola pagina di testo scritto) doveva dirigere col megafono un intreccio col quale non aveva nulla a che fare, cioè una specie di « polpettone mentale » pre-concepito, pre-arrangiato e quasi pre-digerito. In tali circostanze, egli fece del suo meglio, per soddisfare i suoi obblighi contrattuali; ma il prodotto non poteva essere degno di lui. Cosicchè il più grande uomo che il cinema abbia avuto o avrà in futuro morì praticamente povero e dimenticato...

Morì nel cuore della città più sorda del mondo, Hollywood, e scomparve lasciando solo il rimpianto di quei pochi che avevano avuto la fortuna di lavorare per lui, anche di coloro che avevano avuto mansioni secondarie.

Nel 1914 io ebbi l'onore di spazzare, proprio spazzare con la scopa il pavimento di quel vecchio magazzino che era stato il teatro di posa denominato « Reliance Majestic Studio ». In breve divenni « extra-man », l'appellativo usato a Hollywood per indicare le comparse; poi faticosamente arrivai alle particine, fin quando gli occhi di Griffith non si posarono su di me e per suo personale intervento venni assunto come aiuto regista di John Emerson, il famoso ex regista teatrale. Ho incontrato, nella mia vita, migliaia e migliaia di persone, ma nessuna che possa essere, sia pur lontanamente, paragonata a D. W., come familiarmente egli veniva chiamato dai suoi « sudditi » (mentre i suoi nemici, ed erano tanti, lo chiamavano « il nasuto Dave »). Quasi alto, sempre eretto, anche con l'avanzare degli anni, dotato di lineamenti marcati, di naso aquilino, col capo quasi calvo... se si fosse avvolto in una candida toga avrebbe potuto benissimo impersonare il tipo del senatore romano.

Strano a dirsi, un uomo dotato di tanta finezza, sensibilità e senso estetico, un uomo che per primo aveva dato al mondo la poesia del film, il modellatore di eccezionali ed immortali personaggi dello schermo, aveva una deplorevole predilezione per i vestiti ed i soprabiti a scacchettoni, quasi provinciali, per certe camicie di seta a grosse righe e per i panama di gigantesche dimensioni, tali da gridare vendetta. Ma anche se egli avesse indossato una tuta, avrebbe attirato l'attenzione di tutti per il suo incedere maestoso. Non l'ho mai visto andare di fretta. Non ha mai guidato da sè l'automobile. Mi confidò che se lo avesse fatto si sarebbe trovato sempre in galera o all'ospedale. Forse, era il vecchio attore in lui che lo induceva a comportarsi a quel modo, a parlare e ad agire come se centinaia di spettatori stessero ad osservarlo. La sua voce era profonda e dolce, parlava adagio, con delle pause fra una parola e l'altra, come se cercasse le parole. Tutti i suoi discepoli cercavano di imitarlo più che potevano. Alcuni di noi riuscirono a raggiungere una approssimativa imitazione della sua voce e del suo modo di esprimersi; quelli che avevano abbastanza denaro ostentavano camicie a larghe striscie e taluni persino si cingevano il capo con dei panama...

Nemmeno una volta l'ho sentito alzare la voce, nemmeno nei momenti di più intensa tensione nervosa, quando si giravano scene di battaglia, con

esplosioni vicino a lui da far tremare; egli si ergeva in mezzo alle masse che si lanciavano all'attacco, e spesso vicino a lui c'erano dei veri feriti, sanguinanti, che con pazienza e di buon animo attendevano senza muoversi che terminasse la scena. Persino il suo imperioso « stop » era pronunciato a voce bassa, da poter essere udito solo dai suoi aiuti che lo ripetevano alle masse. Non l'ho mai sentito pronunciare una bestemmia o una espressione volgare di quelle che sono così frequenti nel pittoresco linguaggio dei registi cinematografici. Non l'ho visto mai arrabbiarsi, o per lo meno dar mostra di esserlo, e so benissimo che non mancavano occasioni in cui avrebbe avuto diritto di esserlo, anche con me.

Come tutti i grandi uomini, amava circondarsi di persone di valore, uomini che lavoravano per lui giorno e notte, rinunciando a dormire e a mangiare e per modestissimi compensi, per mesi e mesi, e non perchè egli li costringesse a farlo, ma solo per puro entusiasmo. Lavorare in quel tempo per D. W. Griffith era il massimo onore che potesse essere concesso a tutti quelli che stavano a Hollywood. Significava godere di prestigio, significava avere un lasciapassare presso la migliore società, potere sperare in magnifiche offerte, significava tutto!

Non vi era nulla di piccolo in quell'uomo; persino la cosa più piccola vicino a lui assumeva proporzioni. Generoso sino alla colpa, morì povero come si conviene ad un artista. Venni a sapere che una volta, credo nel 1923, aveva depositato nella cassaforte dell'Hotel Alexandria, di Los Angeles, dove aveva vissuto per anni, la somma di 37 mila dollari... Dopo quattro anni trovarono quel deposito e gli chiesero che cosa intendesse fare. Egli se ne era dimenticato... Non che disponesse di tanto denaro da potersi permettere di dimenticare una così grossa somma, no; ma il denaro non voleva dir nulla per lui, salvo che non dovesse spenderlo in grande stile. Non dava mai, come mancia, anche per i più modesti servigi, meno di una moneta d'oro da cinque dollari. Naturalmente ciò ai bei tempi di una volta, quando tutti eravamo pagati in oro, almeno in California, e quando egli era all'apice del successo. Ma anche quando dovette lottare per l'esistenza, anche allora era generoso oltre ogni dire. Il tipo di donna che preferiva era il tipo etereo, come Lillian Gish. Amava danzare; credo fosse questo che lo manteneva giovane.

Griffith non era uomo da ispirare confidenza. C'era sempre una certa distanza fra lui ed i suoi impiegati e collaboratori, che egli, malgrado tutta la sua gentilezza e comprensione, sapeva come mantenere senza divenire altezzoso.

Si può immaginare come mi sentii quando venne a trovarmi nel 1941, venticinque anni dopo che avevo cessato di lavorare per lui. Venne nel mio squallido camerino, nel teatro di Filadelfia dove recitavo in « Arsenico e vecchi merletti » nel corso di un giro di recite per gli Stati Uniti. Il mio ruolo era assai faticoso, almeno fisicamente, e perciò sudavo parecchio. Stavo appunto asciugandomi il sudore dopo l'ultimo atto, quando la porta si aprì e comparve D. W. Egli entrò e mi baciò sulle guancie. Mi sono stati tributati molti onori durante la mia vita... ma quel bacio del maestro fu il più grande onore che potesse essermi concesso.

Addio Maestro, addio D. W.!

Stroheim presenta *The Merry Widow*

Il testo che segue è una trascrizione delle osservazioni introduttive fatte da Stroheim prima della proiezione di The Merry Widow *al Palazzo delle Belle Arti di Bruxelles, il 28 novembre* 1955. *Jacques Ledoux, della Cineteca belga, che ha curato questo testo, così afferma: « Si tratta di un discorso improvvisato, e perciò pieno di esitazioni; inoltre la stenografa che lo trascrisse stenografò solo quel che potè sentire ».*

Vorrei presentarvi la mia collaboratrice, Denise Vernac... (*applausi*). E' sempre un brutto segno quando un regista deve parlare prima di far vedere un suo film... (*risate*)... perchè significa che tirerà fuori delle scuse... ed è proprio quello che voglio far io. Ho molti motivi per farlo, e per chiedere che siate pazienti. Prima di tutto perchè parlo male il francese. In secondo luogo perchè questo film, *The Merry Widow,* fu girato trent'anni fa, e trent'anni sono molti. A quei tempi, non si avevano i mezzi tecnici di oggi, ad esempio l'illuminazione, il colore ed il suono. E poi il film che vedrete è un... (*Denise Vernac*: « *Controtipo* »)... controtipo tratto da un originale del tutto diverso. Questa è una copia in sedici millimetri e sarà proiettata su uno schermo regolare, per cui le immagini non risulteranno perfettamente a fuoco... Inoltre non c'è musica. Abbiamo potuto combinare qualcosa solo questo pomeriggio, nelle ultime due ore. Ai vecchi tempi, la M.G.M. disponeva di compositori che preparavano gli arrangiamenti per i cinematografi che avevano una orchestra. I piccoli cinema, naturalmente, avevano soltanto un pianoforte. Stasera abbiamo un musicista molto intelligente e... (*Denise Vernac*: « *Capace* ») capace che farà del suo meglio.

Naturalmente io amo il dramma, la tragedia. Ma i produttori no. Essi amano solo quel che fa soldi, ed in gioventù io odiavo i soldi, sebbene adesso... (*risate*)... Perciò non ho mai voluto dirigere soggetti infantili come... (*risate*)... ma prima di imbarcarmi in *The Merry Widow* avevo fatto una grande tragedia... quando dico grande intendo la lunghezza... (*risate*)... e una grande storia. Non era una storia mia questa volta, ma uno dei più grandi racconti scritti da un americano, Frank Norris, uno studioso di Zola. E questo film fu, come disse la società di produzione, un completo, un completo... (*Denise Vernac*: « *Fiasco* »)... fiasco (*risate*)... perchè non fu la società che aveva investito il denaro a fare il film, ma un'altra, che esercitò la supervisione su di me mentre si girava, ma non aveva interessi finanziari nel film! E' molto semplice: questa società non fece abbastanza pubblicità al film, e perciò lo fece diventare un fiasco finanziario, probabilmente. Ma per me fu un grande successo, dal punto di vista artistico.

Io avevo sempre desiderato di fare un grande film, un buon film, e lungo anche, con un intervallo piazzato in un momento psicologicamente adatto, per consentire al pubblico di andare a cena, come aveva fatto Eugene O'Neill in... (*Denise Vernac*: « *Strano Interludio* ») « Strano Interludio ». Egli lo fece molti anni prima di me. Io volevo farlo in *Greed*... E girai il film, ma risultò troppo lungo per il produttore, perchè egli non pensava di dividerlo in due proiezioni, come volevo io. Perciò la società assunse un uomo che non aveva mai letto il libro di Norris, che non sapeva niente delle mie idee sul modo di rappresentarlo; ma gli venne ordinato di ridurlo, ed egli lo ridusse... (*risate*). Quan-

do, dieci anni dopo, vidi il film per la prima volta, mi sembrò di vedere un cadavere al cimitero. Come se fosse in una stretta bara, piena di polvere e di un puzzo terribile... (*risate*). Ritrovai una piccola parte della spina dorsale, e un ossicino della spalla. E naturalmente mi ammalai, mi ammalai gravemente perchè avevo lavorato intorno a questo film due anni della mia vita, senza alcun compenso. Provate un po' a immaginare... Due anni con una donna malata, un bimbo malato di poliomielite, ed io che lavoravo senza compenso intorno a questo film, per due anni! Alla fine dei due anni, pensai: se questo film uscirà come io l'ho fatto, diventerò il più grande regista vivente. Ma quando uscì ridotto così... E dopo questo fiasco, pensate, un produttore viene da me e mi chiede di dirigere un film intitolato *The Merry Widow*.

Egli aveva acquistato i diritti spendendo una grossa somma — dollari, non franchi — e in cambio del denaro non aveva avuto che il titolo, perchè il successo di *The Merry Widow* dipendeva tutto dalla musica. La storia in sè era ridicola o quasi. Naturalmente io non volevo girarlo. E inoltre non avevo mai diretto una diva perchè io non amo i divi, sia uomini che donne. Particolarmente le donne... (*risate*)... perchè hanno certe idee... Quando dirigo, sono io che ho le idee, sono io che comando. Perciò, per farmi piacere, la società mi obbligò ad accettare due divi, non uno solo. Due!... (*risate*)... Mae Murray, che aveva sempre girato sotto la regia del marito, un uomo grandissimo — sul metro e novanta — e molto compito. Si poteva paragonare a un cane San Bernardo... (*risate*)... Anche lei... se posso dir così... era molto attiva, troppo attiva... (*risate*). Perciò tra questo grande uomo e questa piccola donna... voi capite bene chi vinceva... (*risate*). Era sempre Mae Murray la vincitrice, ed il grosso San Bernardo faceva esattamente quello che sua moglie gli diceva di fare. Ma con me era diverso, perchè io non ero suo marito... (*risate*). No. Essa era molto gentile, ma aveva le sue idee, ed io le mie, come ho detto prima. Perciò queste due idee... (*risate*)... si scontrarono. Un giorno si scatenò una furiosa battaglia, durante la scena del ballo all'ambasciata, e fu terribile perchè c'erano 350 comparse che mi amavano molto... sono sempre state le comparse ed i macchinisti ad amarmi, mai i produttori, notate la differenza?... (*risa ed applausi*). Perciò questa donna pensò... si era poco dopo la prima guerra mondiale... e mi chiamò « sporco ungherese ». Naturalmente questo appellativo mi piacque poco perchè io sono nato in Austria, a Vienna, ed anche lei diceva di essere nata a Vienna... (*risate*)... Veramente essa era nata in Cecoslovacchia, ma io non ci badai... (*risate*) e allora i miei macchinisti e le mie comparse capirono che questo significava la fine, si tolsero le uniformi e le buttarono per terra.

Ora voglio raccontarvi una storia stranissima. Permettetemi di sedermi (*egli si siede sul podio*). Grazie. Perchè questa è una storia stranissima... (*risate*). Io sono molto superstizioso, e anche religioso, perciè in molti casi queste due cose vanno insieme, come sapete. Avevo avuto guai con Mae Murray, come ho detto, e guai con l'elettricità, coi riflettori, con gli aiutanti, con tutti. Ed era strano perchè non mi era mai successo prima. Perciò, dopo il duello con Mae Murray; fui licenziato dalla società, ma in realtà... (*risate*). Ma quasi mi dimenticavo di raccontarvi la mia storia... Poichè sono molto superstizioso, e sono un mistico, io ero solito visitare una certa visionaria... (*Denise Vernac*: « *Veggente* ») veggente... (*risate*). Perciò, prima di iniziare *The Merry Widow*,

nei giorni in cui la società stava trattando con me, io naturalmente mi recai da Madame Ora... (*risate*). Era una donna molto vecchia, un puro Orecchio, e le chiesi quale era il suo responso: dovevo fare il film o no? Essa attese un po', il tempo di dare alla risposta il peso necessario, e disse che dovevo « assolutamente farlo » perchè ci sarebbe stata una grande piuma sul mio cappello... (*risate*)... In California nessuno porta il cappello ed io non ne possedevo neppure uno, ma essa mi assicurò un grande successo, una gran piuma, una bella penna sul cappello. Bene! Così cominciai il film, fui licenziato e tornai immediatamente — fu la prima cosa che feci — dalla mia consulente Madame Ora. Gli dissi che ero stato licenziato, che il presidente della società in persona mi aveva messo alla porta e che, a mia volta, io gli avevo detto alcune parolette che non avrebbe mai dimenticato in vita sua; e che ero sul lastrico. Che dovevo fare? E lei che mi aveva assicurato una gran piuma sul cappello!

Madame Ora mi rispose: « Monsieur Stroheim, io non posso cambiare opinione. Domani voi continuerete *The Merry Widow* che sarà un grande successo, e vi sarà una gran piuma sul vostro cappello ».

Io dissi: « Madame, non mi avete capito bene. Sono sul lastrico...» (*risate*)...

« No, Monsieur, siete voi che non avete capito bene. Voi continuerete il film domattina ».

Questo successe alle sei del pomeriggio. Essa aggiunse che proprio in quel momento vi erano quattro o cinque uomini in uniforme che aspettavano nella mia casa, a Los Angeles... circa il lavoro dell'indomani mattina.

Io dissi: « Ma è ridicolo, non vi pare? ».

Ed ella ripetè: « Sono in uniforme... » (*risate*).

Era il tempo del proibizionismo in California ed io, come ogni buon cittadino, avevo una certa riserva di whisky in casa, ed un po' di whisky in macchina, tanto così... (*risate*). Questo voleva dire alcuni anni da passare non in prigione ma nell'isola di Alcatraz. Perciò corsi a casa e — che mi crediate o no — c'erano quattro uomini ad aspettarmi, ed erano in uniforme. Solo che non erano poliziotti, ma del personale della società, mandati dal presidente stesso a parlarmi per chiedermi di continuare il lavoro l'indomani mattina. Questo era molto, troppo strano. Durante la notte il presidente mandò i suoi uomini un'altra volta per essere sicuro che io mi sarei presentato al lavoro l'indomani mattina alle otto e mezzo — la mezz'ora era destinata alle trattative di pace... Sì! Madame Ora aveva ragione. Io continuai a girare il film, fu uno dei più grandi successi del tempo, e fu scelto dai critici americani come il miglior film del 1926. Questo, forse, significa poco perchè probabilmente gli altri film erano assai brutti... (*risate*)... Comunque questo film ha fatto incassare quattro milioni e mezzo di dollari alla società... ma non a me. Io avevo il 25 per cento. Quanto credete che abbia incassato?

Vi ringrazio ancora dell'ascolto, e vi chiedo di aver pazienza perchè il film è di trent'anni fa, la copia è a sedici millimetri e sarà proiettata su uno schermo troppo grande, e inoltre io non ho suono, nè colore, nè cinerama da offrirvi. Non ho nulla. E così ho fatto tutte le scuse possibili e immaginabili. Tutte le cose buone del film le ho fatte io; quelle non buone le hanno fatte gli altri...

Testi e documenti per Greed

La visione filmica di Stroheim e il romanzo " McTeague "

di LOTTE H. EISNER

I problemi inerenti alla riduzione cinematografica di un romanzo sono sempre assai complessi e spesso, quando manca la possibilità di un preciso raffronto, insondabili. Avendo avuto la fortunata occasione di confrontare, grazie all'amabilità di Denise Vernac, l'esemplare del romanzo di Frank Norris « McTeague » (1) su cui lo stesso Stroheim aveva fatto delle sottolineature, con lo scenario di *Greed,* pubblicato a cura della Cineteca belga, ho potuto rendermi conto del modo in cui questo genio, dotato di una visione straordinariamente filmica, ha proceduto in quest'opera.

Stroheim non ha mai esitato un minuto, quando ha trovato nel romanzo una situazione adeguata alla sua concezione, a riprodurre esattamente, parola per parola, il brano ed a ricopiare fedelmente delle intere frasi. Lo stesso egli fa quasi sempre per i dialoghi; spesso inoltre si appropria, per le didascalie, di frasi intere del racconto, utilizzandole allora come una specie di testi risolutivi. Tuttavia, tutta quella parte che egli chiama « il prologo » (2) è di sua invenzione; concepito, malgrado certe divergenze volute, nello stile della azione principale, questo « prologo » e le altre scene inventate completamente da lui nonchè quelle di transizione per collegare un fatto all'altro, si adattano perfettamente alle parti corrispondenti del racconto di Norris (3).

Mentre nel romanzo, nel suo « Dental Parlors » McTeague si sovviene della sua giovinezza nella miniera mentre suona con la fisarmonica una delle sue sei povere arie tristi, e tutto questo *flashback* narrativo non dura che per una ventina di righe, Stroheim approfondisce questo passato, per fare meglio com-

---

(1) Edizioni Doubleday, Page & Company, New York 1920, (copyright 1899).

(2) Per Stroheim, come è noto, tutto il film che noi conosciamo oggi come *Queen Kelly* non fu egualmente che un prologo per la parte africana che doveva seguire. (Gloria Swanson, desiderosa di sfruttare il film, la cui lavorazione si arrestò a causa dell'avvento del sonoro, usò tutte le sequenze che al montaggio dovevano essere più o meno accorciate, così come si trovavano, fatto che Stroheim ha sempre deplorato).

(3) Per esempio, una scena completamente inventata da Stroheim: pag. 144 dello scenario, la sequenza dei fiori di Pasqua che si trova ancora nel film mutilato ed in cui la giovane donna finge di non avere degli spiccioli, mentre Stroheim mostra in primo piano la sua borsa che ne è piena. Ella lascia che paghi il marito, ancora innamorato di lei. Già un primo segno della nascente avarizia di Trina.

prendere il carattere del suo protagonista e tutto il dramma, e per farci più volentieri accettare il fatto che quest'uomo in apparenza mite, ma ottuso, possa diventare un bruto alcoolizzato e poi perfino un assassino. Basta a Frank Norris scrivere frasi come questa, in parte sottolineata da Stroheim: « Sotto il velo sottile di tutto ciò che c'era di buono in lui scorreva il fiotto impuro del male ereditario. I vizi ed i peccati del padre e del padre di suo padre... lo insozzavano. *Il male di tutta una razza scorreva nelle sue vene* ». Stroheim prende a parafrasare queste indicazioni in un modo che è al tempo stesso visivo e drammatico. Così crea di sana pianta questo bruto (il padre ubriacone), che picchia il grosso figlio stupido, il quale sa incassare i colpi senza reagire. Inventa una sporca megera, compagna di ignobili ubriacature, che resta impassibile quando il padre crolla. E Stroheim sa bene tratteggiare la madre lavoratrice, paziente, che sogna per il figlio un avvenire migliore e che, col cuore infranto, costringe quel grosso bestione, senza immaginazione e senza ambizione, a seguire il dentista ambulante.

Stroheim del resto non è per nulla naturalista alla maniera zoliana di Frank Norris. Realista e visionario a un tempo, descrive le brutture della vita come un Rowlandson o meglio ancora avvicinandosi al Goya dei « Disastri della guerra ». Oppure, sono sempre le notazioni psicologiche che lo appassionano. Non vi è nulla di più caratteristico delle sue sottolineature con inchiostro rosso sull'esemplare del romanzo. Come per esempio la grande scena in cui Trina, sulla poltrona odontoiatrica, addormentata dall'etere, è alla mercè di McTeague ed in cui Norris parla a lungo della lotta, vecchia quanto il mondo, del « balzo felino della bestia » e in cui, infine, dopo sforzi terribili e convulsioni di tutto il suo essere, egli riesce a dominarsi. Altre righe sono sottolineate a matita: « *Perchè non poteva amarla sempre in maniera pura e pulita?* ». Oppure: « *Fare del male a Trina era certamente un'angoscia per McTeague... essere costretto a torturarla, lei sola fra tutte le donne del mondo...* ». Poichè è qui che Stroheim vede il punto di partenza per tutte le peripezie tragiche di quest'uomo che, una volta alla deriva, morderà le dita della donna che ha un giorno venerato e la ucciderà infine per derubarla di un gruzzolo. Pure di là viene l'invenzione e il motivo griffithiano dell'uccellino caduto dal nido sui binari della Big Dipper Mine: la grossa mano che tiene teneramente, delicatamente la piccola creatura, una bocca rude che si avvicina al becco tremante. Poi avviene l'incidente del minatore vile, inutilmente malvagio, che vuole uccidere l'uccellino e che McTeague, dapprima stupefatto, poi divenuto a poco a poco furioso (4) fa precipitare nel burrone. Ecco già tutta la mentalità di McTeague, rivelata d'un tratto: è l'anticipazione del dramma che deve ancora venire.

Per mostrare il carattere untuoso, egoista e torbido di Marcus Schouler, assistente all'ospedale per cani di San Francisco, Stroheim inventa alcune scene succulente: Marcus, che già Norris fa abbigliare in modo chiassoso, è tutto fiero di inalberare una orribile cravatta a righe, con sopra dei non-ti-scordar-

(4) Medesima evoluzione lenta della collera di McTeague nella famosa scena in cui Marcus gli ha fatto cadere la pipa con una manata e in cui lo stesso Marcus gli ha scagliato il coltello sulla testa. Mac, stupefatto, non reagisce prima di accorgersi che la pipa si è spezzata nel cadere, poi si rabbuia. (Scena che si trova eguale in Norris).

di-me dipinti a mano; si chiude per delle ore nell'unica stanza da bagno senza preoccuparsi degli altri inquilini (il che d'altronde offre a Stroheim l'occasione per mostrarne le varie reazioni); uccide senza alcun rimorso i cuccioli che il « vecchio » Grannis, il *buon* veterinario, aveva appena finito di carezzare amorevolmente; lega delle assicelle in croce, attaccando a ciascuna estremità dei pezzetti di pane e gettandole ai gabbiani che cercano inutilmente di strappare ciascuno il suo pezzo.

Per quanto riguarda l'aspetto dei suoi personaggi, Stroheim si è attenuto alle descrizioni di Norris; perciò sottolinea con inchiostro rosso tutto un passaggio sui capelli folti e neri di Trina, dove si parla della « tiara », corona regale in tutto il suo profumato peso. « Tutta la vitalità che avrebbe dovuto dar colore al suo viso sembrava essere assorbita dai suoi meravigliosi capelli. Era l'acconciatura di una regina che adombrava le pallide tempie di questa piccola borghese. Una capigliatura così pesante che le faceva reclinare la testa indietro, costringendola a portare un poco avanti il mento ». Ed ecco Zasu Pitts, che personifica Trina non solo grazie ad una abbondante parrucca nera, ma anche perchè Stroheim sapeva plasmare, modellare i suoi personaggi. Egli sottolinea anche: « *McTeague reclinava lentamente la testa enorme, con i suoi folti e arruffati capelli gialli* ». Ed ecco Gibson Gowland, la guida di montagna di *Blind Husbands,* perfettamente adatto, come Stroheim d'altronde ha sempre sottolineato, sia per aspetto che per carattere.

Ma non bastava a Stroheim adornare Zasu Pitts di quella straordinaria capigliatura, bisognava mostrare in maniera esplicita l'attrazione che McTeague subiva. Perciò, dopo la prima seduta di Trina, il dentista, ignaro di quello che avviene dentro di sè, guarda assorto il pavimento. Stroheim inventa l'inquadratura in soggettiva della forcina da capelli che si trova per terra. Mac si china, la raccoglie, rimane in piedi con la forcina in mano, capisce che appartiene a Trina. Ecco l'oggetto inanimato di cui, come dice Stroheim con Griffith, il primo piano può accentuare l'importanza drammatica. (Anche se in questa scena Stroheim fa comprendere dopo a McTeague che la forcina non è una parte di lei, al pari del dente che nel romanzo di Norris egli raccoglie per conservarlo). Questo episodio della forcina, come associazione di idee con la folta capigliatura della donna già amata, ha il suo significato. Nessuna inquadratura è gratuita in Stroheim!

Il carattere del simbolismo

Il simbolismo di uno Stroheim, anche se vi è qualche traccia di un certo atavismo germanico, ha una portata più interiore di quello, per esempio, di un Lupu Pick in *La notte di San Silvestro,* spesso assai gratuito. Lo provano tutte le sequenze della gabbia per uccelli. Nel romanzo vi è già nel « Dental Parlors » un canarino cinguettante in una gabbia. E McTeague lo porta via quando lascia definitivamente Trina, come lo porta con sè nella sua fuga dopo l'omicidio, per non lasciare morire di fame l'animaletto. Ed eccoci alla fine del romanzo, allorchè nella Vallata della Morte, McTeague si ritrova solo, incatenato al cadavere di Marcus Schouler: « McTeague rimase seduto, guardando stupidamente attorno a sé, contemplando a volte l'orizzonte lontano, a volte il suolo, a volte il canarino, cinguettante nella sua piccola prigione dorata ».

Ecco dei momenti di crudeltà che Stroheim deve conservare, ma egli si sforza di moltiplicarli, di ricamarci sopra sapientemente. Come la cameriera incendiaria di *Foolish Wives,* McTeague tenta di salvare, nella Vallata della Morte, almeno l'uccellino, tirandolo fuori dalla gabbia e lanciandolo nell'aria; ma essendo mezza morta, la piccola bestia ricade... sul sacco dell'oro maledetto (5). All'inizio vediamo McTeague in ammirazione davanti alla gabbia dorata, con una coppia di canarini dentro, nel negozio; *acquista solo il maschio,* poichè non ha denaro bastante per la coppia. (Già la gabbia dorata è manifestazione della sua nascente prosperità borghese!). Poi offre come regalo di nozze a Trina la gabbia dorata, *questa volta con la coppia di canarini* — vi è quindi simbolicamente una « doppia unione ». Tuttavia, con questo episodio, Stroheim ha nello stesso tempo il modo di mostrare il carattere della sposina, che si entusiasma agli altri doni di maggiore valore e sdegnosamente stringe le labbra sottili, mostrandosi disgustata per la primitività del gesto dell'imbarazzato marito.

Stroheim non ripudia però senz'altro il simbolismo: quando McTeague ha morsicato il dito di Trina, lo scenario indica: « Primo piano della gabbia, gli uccelli lottano, delle piume volano intorno ». Poi, dopo l'assassinio, quando McTeague toglie il drappo che ricopre la gabbia: « Primo piano della gabbia, soltanto il maschio vive ancora, la femmina giace morta sul fondo ». Ecco che Stroheim *insiste* su questa allusione: « Primo piano di Mac, la guarda, non comprende la coincidenza » (!). E non c'è bisogno di dire che il feroce assassino di Trina solleva con estrema tenerezza, con estrema delicatezza la piccola creatura morta.

Altre inquadrature simboliche, esistenti, soltanto nella versione di Stroheim: allorchè Marcus, che ha denunciato McTeague perchè sprovvisto di diploma — fatto che scatena tutto il dramma — viene a prendere commiato, il suo gatto persiano si intrufola insieme con lui per fare la posta agli uccellini che sono dentro la gabbia. Poi, McTeague riceve la lettera fatale che gli vieta di esercitare la professione, il gatto si introduce dalla finestra questa volta saltando sulla gabbia nell'intento di acchiappare gli uccelli trepidanti (6).

Stroheim utilizza talvolta certe indicazioni di Norris. Quando, dopo il bacio strappatole in un triste giorno di pioggia, vicino al miserabile deposito della piccola stazione, la Trina del romanzo ritorna a casa stravolta, trova in cucina

(5) La scena non esiste ancora nello scenario, a pag. 274, ove Stroheim segue ancora Norris. Ha improvvisato questa scena durante le riprese? O la si trova già in un sceneggiatura successiva? Certi primi piani di oggetti inanimati che incontriamo nel film non sono indicati nemmeno essi in questo scenario.

(6) Anche in questo caso, Stroheim utilizza meglio di Norris l'episodio dei due cani dell'ospedale cinofilo « che si odiano come esseri umani ». Mentre nel racconto di Norris si incontrano in libertà, il pelo drizzato, si mostrano le zanne e poi ciascuno va per i fatti suoi, senza azzuffarsi, Stroheim ce li presenta subito dopo la grande rissa fra i due vecchi amici, mentre, separati da un cancello, « si digrignano l'un l'altro il loro odio smisurato ». D'altra parte Stroheim inventa una scena in cui si scorge, alla « Commissione pubblica per l'Odontoiatria », un personaggio visto di spalle dalla macchina da presa, che ce ne mostra solo il busto, con un bastone in una mano e mentre con l'altra mano bussa all'ingresso. Quando più tardi Marcus bussa alla porta di McTeague, è vestito diversamente, ma basta a Stroheim il modo di bussare e di tenere il bastone per farci comprendere che si tratta della stessa persona.

la signora Sieppe, intenta a preparare una trappola per topi. La madre le chiede perchè piange e Trina geme: « Non lo so... ». « Ti sei innamorata del giovane dottore?... ». E Trina piangendo ancora: « Non lo so ». « Ma perchè l'hai abbracciato? »... « Non lo so »... Ed il dialogo continua. Trina rimane sempre nel vago. Poi la signora Sieppe ripone la trappola con tale violenza, che questa si chiude con uno scatto secco. Ecco quello che Stroheim ha trovato: il dialogo continua alla stessa maniera e il testo continua: « Trina alza le spalle e torna a dire che non lo sa. Distrattamente, pone il dito indice nella trappola, che ora sta sull'acquaio. Mezzo primo piano, con McTeague nel treno che esclama: « E' mia, buon Dio, è mia ». Primo piano della trappola, col dito di Trina che casualmente tocca la molla, la trappola scatta. Poi Trina urla, con la trappola appesa al dito, accorre tutta la famiglia Sieppe, *der papa,* che toglie la trappola e Trina si tiene il dito dolorosamente, piangendo.

Ecco Trina presa letteralmente in trappola da un McTeague che la possederà. Vuole Stroheim che parimenti ci si ricordi di questo incidente, quando, più tardi, McTeague le morderà le dita, che si infetteranno a causa dei colori « innocui » che Trina manipola per i giocattoli che essa intaglia nel legno dolce? Quando poi il medico le dice, in quel brano pure eliminato dal film, che bisognerà amputarle le dita, Trina geme: « ... e il mio lavoro... », e Stroheim non omette una inquadratura, vista come soggettiva dell'infelice, in cui avremmo dovuto scorgere sul tavolo, se il film non fosse stato così mutilato, la scatola dei colori con l'etichetta « non pericolosi ».

Affine ad Henri Heine, Stroheim, spirito caustico, non può fare a meno di far passare sotto la finestra nel cui vano si abbracciano — come conclusione dell'idillio — Old Grannis e la zitella, Miss Baker, un italiano col suo organetto di Barberia e le due scimmiette, che si abbracciano anch'esse. Quando, durante la cerimonia nuziale, Stroheim fa passare, facendolo vedere attraverso la finestra, un carro funebre, non desidera solo svelare con una ellisse che l'unione sarà infelice. Norris aveva la possibilità di scrivere che, fra le note della musica eseguita dalla cugina Selina ed i pianti della signora Sieppe, si udivano i rumori che venivano dalla strada, una vettura che correva pesantemente sul selciato, uno strillone che annunciava le ultime notizie e che « da qualche parte del caseggiato veniva un rumore continuo, come di qualcuno che segasse della legna ». E poi qualcuno osserva: « Avete sentito questo rumore continuo di sega? Mi ha letteralmente ridotto i nervi a pezzi ».

Nel suo film muto, Stroheim non può far sentire questi rumori di fondo, ragione di più per inventare, con doppia finalità, il carro funebre di cattivo augurio. Ma non è certo l'uomo incapace di dare immagine visiva a un rumore persistente. Ed ecco che a diverse riprese inserisce delle inquadrature con una « mano in campo medio che sega della legna su uno sfondo di velluto nero » (quindi assai visibile, ma quasi anonima), inquadratura intercalata nella sequenza del matrimonio stesso, poi in quella della esposizione dei regali di nozze e del pranzo pantagruelico, durante il quale ci si ingozza di cibi succulenti « per due ore »; il che, nella descrizione di Norris, ci fa scorgere quelle facce rigonfie, unte, quelle braccia protese, quel sudore che imperla le fronti, mentre l'aria della sala diviene sempre più pesante, viscida, e una umidità grassa si appiccica ai vetri. Norris si diverte a quest'orgia di bocche e di mandibole avide di piccoli borghesi che si ingozzano. Stroheim, meno loquace nel suo

scenario, supera con le immagini questo brano, pur ricco di colore, con delle visioni degne delle sbronze di un Adrian Brouwer. (Sarà stata questa sequenza della voracità teutonica, anche se svizzero-tedesca, che ha fatto urlare i nazionalisti germanici, e far interrompere una sera al « Palast » di Berlino la proiezione del film, che non sarebbe stata poi più ripresa?).

Stroheim non ha bisogno di dire che il rumore della sega disturba un convito, poichè in lui il rumore sinistro continua quando Trina, assalita dal terrore davanti all'ignoto, ha cercato invano di trattenere con lei la madre, che *der popper* reclama con una autorità tutta prussiana. Poi la dissolvenza in apertura della mano che sega la legna si inserisce insidiosamente ancora per una ultima volta, allorchè Trina, piangendo a calde lacrime e rifiutandosi con angoscia, cede alla fine all'amplesso rude, per lei nuovo, del suo rustico marito. Questa mano anonima, non ricorda una immagine che si ripresenta spesso in *Wedding March,* per predire egualmente il disastro di un'altra unione, cioè la immagine delle due mani di scheletro che suonano la Marcia nuziale?

Stroheim possiede abbastanza nozioni freudiane per fare comprendere agli spettatori che lo choc della notte di nozze scatenerà come contropartita in Trina, che già prima era assai economa, una sfrenata avidità di denaro. Ma nello stesso tempo, volendo rendere visibile il fatto che essa, come dice Norris, « cede improvvisamente a uno strano desiderio di essere conquistata e sottomessa », Stroheim trova un passaggio alla Griffith. Ed ecco un primo piano dei piedi di Trina dentro le scarpe bianche, già sporche, che si sollevano sulle punte come quelli di una danzatrice, indicazione commovente del suo consenso amoroso; inquadratura che egli riprende — perchè in Stroheim niente va perduto — in una delle più belle scene di *Queen Kelly.*

La sete dell'oro tradotta in immagini

In qualche parte, dopo una delle sue meravigliose sequenze allucinanti fra Zerkow, l'ebreo polacco, e Maria Macapa, la folle messicana, lo scenario indica: « Apertura a iride su dei pezzi d'oro, sparsi su un piano coperto di velluto nero, due mani avide che giocano con essi in guisa da esprimere l'avarizia (a colori naturali). Questo sarà il nostro motivo conduttore dell'oro e *Greed* » (7). Questo « leitmotiv » dell'oro maledetto (« Oh maledetta cupidigia dell'oro! Quando per amor tuo lo sciocco trascura di interessarsi a questo mondo e a quell'altro, morirà dapprima di fame in questo e poi si troverà dannato in quello che deve venire... ») si infiltra dappertutto. Spesso Stroheim suggerisce di usare il colore ed una volta annota: « Colore naturale o colorato a mano? »: si tratta dell'inquadratura alla Big Dipper Mine in cui si vede una mano che tiene un pezzo di quarzo, attraversato da una grossa vena d'oro.

(7) Le immagini, degne dell'inferno dantesco, di Trina che lucida e accarezza i suoi pezzi d'oro e che poi, novella Danae, si corica con essi, si trovano anche in Norris: « Ella affondava le piccole dita nel mucchio con sommesse esclamazioni di gioia, i suoi lunghi occhi diritti, socchiusi e lucidi, là respirazione che si trasformava in lunghi sospiri ». E « una sera ella aveva sparpagliato fra le lenzuola tutti i suoi pezzi d'oro e si era messa a dormire nuda su di essi, ricavando uno strano ed estatico piacere al contatto di quei pezzi piatti e levigati in tutta la lunghezza del suo corpo ». Nel film, una censura ipocrita ci ha privato delle più belle immagini di questo brano, che ritroviamo ancora in una foto.

Quando sta per partire con il dentista ambulante, McTeague esita, cerca nella tasca della giacca il pezzo d'oro che la madre gli ha dato sottraendolo ai propri magri risparmi, e ciò lo tiene così occupato che non ha più uno sguardo per sua madre — sola indicazione che egli un giorno arriverà ad uccidere per il possesso dell'oro, sebbene egli non lo desideri che per spenderlo e non conosca quella ossessione della sola vista dell'oro che perseguiterà Trina o Zerkow.

In principio i desideri di McTeague saranno soddisfatti con l'insegna, l'enorme dente dorato sulla parola « Dental Parlors ». Stroheim non resiste alla tentazione di annotare, la sera che Trina dà al fidanzato quel dono tanto desiderato: « Piano medio, McTeague spegne la luce e va a letto, coricandosi in modo che possa vedere il dente. Soggettiva di Mac che vede il dente sulla tavola, dolcemente luminoso, come se diffondesse esso stesso una qualche luce misteriosa ». (Dopo il suo declino, venderà per qualche dollaro l'insegna — che Trina utilizza come tavola su cui depone dei piatti eternamente sporchi — al dentista con diploma, al fine di potersi ubriacare).

La stessa luce misteriosa è usata per le visioni allucinanti, interamente inventate da Stroheim, di Zerkow che, durante quella terribile « azione parallela », spaventosa ripetizione del destino dei due protagonisti, ucciderà Maria « per un servizio di piatti d'oro che non è mai esistito ». Stroheim segue assai fedelmente la narrazione di Norris, inserita (come pure l'idillio contrapposto di Philemon-Old Grannis e di Baucis-Miss Baker) nell'azione principale; ma purtroppo queste due altre azioni parallele, destinate a parafrasare e interpretare l'azione principale, sono state eliminate e distrutte per sempre. La sceneggiatura e qualche fotografia rimasta ci fanno comprendere quello che abbiamo perduto con la eliminazione delle sequenze di Zerkow-Cesare Gravina, completamente sparite dal film qual'è oggi.

Quando Stroheim vuol esprimere visivamente la trance che si impadronisce di Zerkow, supera Norris, allorchè fa apparire la « fatamorgana », un *flou* dal quale emerge una specie di misterioso cofano del tesoro, sorretto da fantomatiche mani bianche, con dei piatti d'oro fantasticamente ingigantiti in lunghezza e larghezza, riflessi in forma immaginifica da specchi concavi o convessi. Visioni che si trasferiscono anche al destino di McTeague e di Trina: dopo la messa all'incanto dei loro beni (8), lo scenario nota una « apertura a iride » su di una enorme mano dorata che stringe due creature nude, un maschio e una femmina, le cui braccia e gambe si dibattono per liberarsi: ma la mano si stringe inesorabilmente sui loro corpi finchè non si dibattono più; la donna possiede i capelli neri, folti di Trina; il tutto è « colorato a mano ».

Questa predilezione per l'uso dei colori per sottolineare le situazioni si ritrova quando, davanti al deposito della piccola stazione, passa l'Overland Train « con i suoi fanali fiammeggianti, colorati a mano, verdi e rossi, come gli occhi di un demone malvagio, ruggendo ». Di nuovo Stroheim tenta di rendere con immagini l'intensità del rumore e di nuovo cede al gusto dell'immaginifico nel momento in cui Trina, di malavoglia, si lascia abbracciare dal suo futuro

(8) Dopo l'asta, la coppia visita, nelle sequenze pure eliminate del film, i luoghi devastati; Trina e McTeague contemplano la desolazione della sala da pranzo e davanti ai loro occhi, come davanti a quelli degli spettatori, s'intercalano le visioni della cerimonia e del pranzo di nozze.

assassino. Contrasto e visione simbolica della felicità della coppia Grannis-Baker, divenuti marito e moglie: le mani nelle mani, guardano attraverso la finestra la strada triste, piove senza posa. Senza ironia, questa volta, ma quasi intenerito, Stroheim intercala una dissolvenza incrociata a colori naturali. Una inquadratura che contiene ancora il vano della finestra, ma che mostra un frutteto con peschi e meli in fiore, lungo il quale passeggia sotto braccio la coppia, in abiti da domenica, inebriandosi al profumo dei fiori. Ecco lo Stroheim del giardino dei meli in fiore di *Wedding March,* dei candidi boccioli e degli amanti di *Merry Widow* e di *Queen Kelly.* Aveva in mente Stroheim, quando ordinava migliaia di bianchi fiori di melo e rose di cera per *Wedding March,* di girare anche queste scene d'amore in « colori naturali »?

Gioco di colori parimenti per *Wedding March* nelle sequenze luminose della processione del Corpus Domini allo Stefansdom, e questa volta già in Technicolor, come lo stesso Stroheim mi ha assicurato. Si sa del resto che la prima sceneggiatura di questo film contiene per il preludio delle inquadrature colorate a mano dell'emblema e del blasone della famiglia principesca dei Wildeliebe-Rauffenberg e non senza ragione, poichè la loro divisa non dimentica, dopo Dio e la Patria, l'interesse della loro « sacra » famiglia ».

Dialogo o mimica ?

In tutte le sequenze del « prologo », Stroheim si contenta di poche didascalie, la maggior parte poetiche, moraleggianti sulla « maledetta sete dell'oro » o sugli « allettamenti di una ambizione maledetta » o cita Walter Scott il quale sostiene che « ad ogni cinque anni noi ci troviamo diversi e pure gli stessi ». Se nello stesso tempo evita interamente il dialogo, non è certo perchè ha bisogno di quello di Frank Norris — in altri punti Stroheim ha ben mostrato di saperlo inventare in guisa altrettanto pittoresca — ma perchè desidera fare scorrere questo prologo assai fluidamente, evitando ogni interruzione delle immagini, basandolo di conseguenza soltanto sul visivo, senza l'intermediario della parola dei personaggi.

Ed è così che la mimica cinematografica riprende i suoi diritti; è col protendere esitante la mano, e senza aggiungere parola, che la madre di McTeague, cuciniera nella miniera, chiede al marito la propria paga settimanale; e quegli, ridendo diabolicamente, si china per raccattare un sasso e deporlo nella povera mano, sciupata dalla fatica. E' con *la mimica* particolare, come indica Stroheim, (« pantomime ») che il dentista ambulante, al quale il padre offre da bere, risponde che è astemio. Ed è sempre con la mimica che vengono espresse delle indicazioni ancora più particolareggiate: la madre che espone al dentista le fatiche e la vita dura che attendono il figlio, il dentista che risponde che sarebbe disposto a portarlo via con sè per insegnargli il mestiere. Poi è la madre che, pure con la mimica, spiega al figlio che nutre per lui grandi ambizioni e grandi speranze e gli fa sapere che ha preso tutti gli accordi con il dentista. (Durante l'azione mimica con il dentista si intercala la visione della madre che vede il figlio già dentista al posto del vero dentista — passaggio che esiste ancora nel film, ma montato in un altro posto).

Talvolta Stroheim conserva per l'azione principale una specie di sintesi di mimica, soprattutto nei casi in cui ha già presentato un determinato fatto, del

quale però qualcuno si accinge a parlare. Così vediamo nella sceneggiatura Marcus che entra in casa di McTeague mentre questi suona la fisarmonica (9). Marcus gli racconta a gesti che era uscito con i Sieppe ed era andato alla spiaggia esprimendosi assai rapidamente e concitatamente e spiegando con gesti delle braccia come « stava per dondolare Trina sull'altalena quando essa era caduta, si era spezzato un dente e un altro le era rimasto tremolante ». Infine, primo piano di Marcus, che questa volta dice: « E' un miracolo che non si sia ammazzata, è proprio un miracolo. Davvero! Avreste dovuto vedere! ». E dopo una visita al Frenna's Saloon, proposta da Marcus, questi dice *en passant*: « Dì, Mac, ho detto a mia cugina Trina di venire da te per quel dente. Credo che verrà a trovarti domani ». E' quasi quello che dice Norris: « Ah, e abbiamo avuto un incidente. E' stato terribile. Trina è salita sull'altalena ed è caduta. Maledizione! Pareva che si fosse uccisa. Ha sbattuto colla faccia sul selciato e ha perduto un dente. E' un miracolo che non si sia ammazzata, un raro miracolo. Avreste dovuto vedere ». E dopo, da Frenna's, usa la stessa frase che abbiamo citato da Stroheim. Ma questi si è reso conto che senza quest'incidente McTeague non avrebbe forse incontrato mai Trina e perciò la scena fatale si era svolta sotto i suoi occhi:

Apertura a iride - Trina seduta sull'altalena. Lei e l'altalena escono di campo, per scoprire il volto di Marcus.

Maggiore apertura dell'iride - Si vede Marcus che spinge l'altalena, l'iride si apre completamente e scopre *der papa* e *der mama* e Owgooste e *der tervins* sdraiati placidamente al suolo. Trina con l'altalena si proietta molto in alto.

Primo piano - Marcus, che la spinge furiosamente.

Primo piano - Trina arriva paurosamente in alto, grida, si vede una delle funi che si spezza.

Mezzo campo lungo - Trina volteggia nell'aria, casca a faccia in giù, *der papa, der mama* e Owgooste e *der tervins* urlano tutti e corrono verso di lei; lo stesso fa Marcus.

Mezzo primo piano - Trina, la sollevano, è pallidissima e un rivolo di sangue le scorre dalla bocca. Tiene la mano sulla mascella e sulla bocca. Si pone un dito fra i denti, ne estrae uno, con l'altra mano ne tasta un altro, comincia a piangere, dice ai suoi che anche l'altro dente vacilla. Owgooste vuole il dente per giocarci, fa il diavolo a quattro per averlo, *der papa* gli affibbia uno scapaccione, Owgooste comincia a piangere e *der tervins* ne seguono l'esempio, *der mama* asciuga il sangue che cola sul mento di Trina.

Primo piano di Trina che piange e dice, guardando il dente:

Didascalia - *E' colpa tua, Marcus, ora sono deturpata per tutta la vita!*

Primo piano - Marcus dice:

Didascalia - *Non è nulla, non è nulla. Il mio amico, il dottor McTeague, te lo mette a posto come nulla. Ci puoi scommettere, è una cosa certa.*

Totale come sopra - I bambini piangono, *der mama* conduce Trina indietro sulla strada, *der papa* esamina la fune. *Der mama* fa sedere Trina. L'iride si chiude fino a far vedere la mano di lei che tiene il dente.

Panoramica sino al volto di lei. Sempre piangendo, ripete: « Sono deturpata per tutta la vita ». *Chiusura completa a iride.*

Ecco una scena vigorosa e piena di spirito, inventata di sana pianta e in cui Stroheim ci rivela in pochi tratti la mentalità e le reazioni di tutta la famiglia Sieppe. Si scorge ora tutta la ricchezza e complessità della sceneggiatura

(9) Per far comprendere che le arie musicali di McTeague sono tristi e sconsolate, come dice Norris, Stroheim nota, la prima volta, che il ritmo lento e l'espressione assorta del suo viso rivelano che la melodia è assai triste.

e del primo montaggio di Stroheim che, pur conservando le situazioni del romanzo di Norris, ne ha inventato delle altre.

Delle quarantadue bobine girate inizialmente e accorciate dallo stesso Stroheim a ventiquattro, poi a sua richiesta ridotte da Rex Ingram a diciotto — limite ultimo — non rimangono oggi che dieci bobine. Ed anche esaminando il testo dello scenario, si vede che non ne rimane che circa la quinta parte! Inutile stare a ruminare la storia delle mutilazioni e il diverso grado della loro gravità. In una sceneggiatura definitiva, Stroheim ha potuto forse eliminare talune sequenze, che collegavano dei fatti senza essere in sè necessarie; e la sua riduzione da quarantadue a ventiquattro bobine deve essere stata effettuata da lui stesso, scientemente, anche se molto a malincuore... Il montaggio di Rex Ingram deve avere ancora rispettato le intenzioni di Stroheim; la vera mutilazione è cominciata con la diminuzione da diciotto a sole dieci bobine, nella quale hanno dovuto soccombere fra l'altro il prologo, la storia di Zerkow e Maria, la storia di Miss Baker e di Old Grannis, il ritorno di McTeague, dopo l'assassinio, alla sua professione di minatore e soprattutto, quello che è forse più desolante, il lento declino economico e morale dei coniugi, che da una camera ancora possibile passano ad una sola stanza del tugurio di Zerkow.

Opera mutilata per sempre da mani criminali, *Greed* resterà uno dei film più appassionanti, che non aveva alcun bisogno dell'etichetta insipida di uno dei cosiddetti « 12 migliori film » proclamati a Bruxelles in un concorso assai discutibile.

Il romanzo, lo scenario, il film

a cura di LOTTE H. EISNER

A integrazione del saggio originale di Lotte H. Eisner sui rapporti fra il romanzo «McTeague» e lo scenario di Greed, *crediamo utile fornire al lettore — sotto forma di tavola sinottica appositamente compilata dalla stessa collaboratrice — un particolareggiato raffronto tra il romanzo di Frank Norris, lo scenario originale di Stroheim e la versione commerciale del film, gravemente mutilata contro la volontà dell'autore.*

IL ROMANZO	LO SCENARIO	IL FILM
Il romanzo comincia una domenica nel « Dental Parlors ». La vita di minatore di Mac è soltanto accennata in una specie di *flashback* narrativo, sotto forma di rimembranza. Norris ricorda solo che il padre divenne un « animale irresponsabile, completamente dedito all'alcool ». Norris menziona la madre, lavoratrice, piena di speranze per il figlio. Due o tre anni dopo la morte del padre, arriva un dentista, che porta via con sè McTeague.	*Nella miniera « Big Dipper ». Il padre tormenta il figlio. L'incidente dell'uccellino. La madre di Mc Teague al lavoro. Una visione: il figlio è diventato un importante uomo di affari!*	Null'altro che qualche passaggio: il giovane McTeague che spinge il vagone e l'incidente con l'uccellino e il minatore cattivo.
	Il padre si ubriaca con una megera. Arrivo di un dentista. Il padre soccombe al delirium tremens. La sepoltura del padre alla presenza del dentista. Visione della madre, che vede il figlio come dentista. Essa chiede al dentista di portarlo via con sè per insegnargli il mestiere.	Non rimane nulla nel film: solo l'arrivo del dentista. Nulla del padre e della sua morte. Il dentista al lavoro. McTeague va via con lui. L'addio della madre.
Norris ricorda che questi eredita del denaro dalla madre, apre il suo « Dental Parlors » nella casa in cui abita Marcus.	*Si vede McTeague lavorare con il dentista; è timido con le ragazze. All'ufficio postale di San Francisco riceve la lettera che lo informa dell'eredità, lascia il dentista, prende in affitto il suo « Dental Parlors », dove fa conoscenza con Marcus Schouler.*	Non rimane nulla nel film.

Descrizione della vita monotona di McTeague a Polk Street. Marcus viene a raccontargli l'incidente occorso a Trina vicino alla Cliff House.	*Passano cinque anni. Scena tra Marcus e « Old Grannis » all'ospedale per cani. Marcus incontra Trina (che ha comprato delle salsiccie e venduto le sue figurine per l'arca di Noè allo zio Oelbermann) al ferry-boat.*	Non rimane nulla nel film.
Norris racconta che Trina scolpisce degli animali per Oelbermann. Egli parla (più tardi che nello scenario) dell'idillio fra Old Grannis e Miss Baker.	*Primo idillio fra Old Grannis e Miss Baker, intrecciato con altre scene.*	L'idillio fra Old Grannis e Miss Baker è completamente eliminato.
Viene ricordato nel romanzo che Marcus, vagamente fidanzato a Trina, tutti i sabati fa colazione dai Sieppe.	*Mac acquista il canarino. Marcus e Trina, scesi dal trenino, fanno colazione, come tutti i sabati, dai Sieppe. Scene comiche intorno alla zuppa di cavoli, inventate da Stroheim.*	
Il dente dorato come insegna è soltanto menzionato nel romanzo; non c'è affatto l'acquisto del canarino, che cinguetta già nel « Dental Parlors » sin dal principio.	*McTeague ammira in un negozio di insegne un enorme dente dorato; non ha il denaro per acquistarlo. Continuazione dell'idillio Grannis-Baker. McTeague, la domenica, al « Frenna's Saloon ». Il poliziotto ed il proibizionismo.*	Nulla nel film.
Dell'incidente di Trina sentiamo soltanto parlare da Marcus. Trina va dal « Dr. McTeague ». Il biglietto di lotteria, venduto da Maria Macapa.	*Trina sull'altalena, il suo incidente. Idillio Old Grannis-Miss Baker. Dopo Marcus racconta l'incidente a Mac. Dopo, le scene sono identiche nello scenario e nel romanzo.*	Marcus arriva con Trina. Il biglietto venduto da Maria.
Mac innamorato di Trina. La scena sulla sedia odontoiatrica. Trina addormentata dall'etere.	*Lo scenario segue fedelmente il romanzo.*	La scena di Trina addormentata e quella della passione di Mac sono conservate, salvo la richiesta di matrimonio.
Egli le chiede di sposarlo, lei rifiuta.	*Lo scenario segue fedelmente il romanzo.*	
Scene meno esplicite nel romanzo che nello scenario.	*Mac cerca Trina. Scena sul ferry-boat. Mac, sul letto, contempla il dente di Trina.*	Non rimasto nel film.
Maria cerca dei ferrivecchi da Grannis, Miss Baker e McTeague. Essa li vende a Zerkow, a cui vende anche dei fogli d'oro, rubati al dentista.	*La scena fra Maria e Zerkow viene molto prima nello scenario (dopo la scena di Trina dal macellaio per l'acquisto delle salsiccie). La scena di Maria che raccoglie dei ferrivecchi arriva più tardi che nel romanzo.*	Tutte le scene fra Maria e Zerkow sono state completamente eliminate.
Zerkow la costringe a parlare del « servizio d'oro ».		
La passeggiata dei due amici alla Cliff House. Marcus cede Trina al suo amico	*Lo scenario segue fedelmente il romanzo.*	La scena alla Cliff House esiste in parte.

Mac; gli suggerisce di farle la corte. I due cani nemici all'ospedale.		
In occasione della festa di Washington, Marcus conduce Mac dai Sieppe.	*Lo scenario segue fedelmente il romanzo.*	Non rimasto nel film.
Scena fra Maria e Zerkow.		Non rimasto nel film.
I Sieppe vanno a prendere Marcus e Mac al treno. Entrata al Schützen Park con picnic. I due amici rimangono a dormire. Mac si corica nella camera cedutagli da Trina. Le sue impressioni.	*Lo scenario segue fedelmente il romanzo.*	Scene rimaste nel film. Il picnic non è rimasto nel film. Non rimasto nel film.
Appuntamento di Mac e Trina nei pressi della stazione. Piove. Il bacio, Trina fugge. Racconta tutto alla madre intenta a preparare la trappola per topi.	*L'incidente della trappola per topi e Trina è solo nello scenario.* *L'incidente della trappola basta a mostrare la sua indecisione.*	L'appuntamento e il triste bacio sotto la pioggia rimangono solo fino alla fuga di Trina. Non rimasto nel film.
Trina non sa che fare. Ama MacTeague? Marcus suggerisce di invitare Trina e sua madre all'Orpheum. Mac acquista i biglietti, intermezzi comici. La visita all'Orpheum, eccetera.	*La visita al teatro suggerita da Marcus, l'acquisto del biglietto, la scena del teatro come nel romanzo.*	Della visita al teatro rimane soltanto l'uscita.
Il romanzo non parla dell'arrivo dell'agente della lotteria, fa vedere i Sieppe che entrano da Mac, dove devono trascorrere la notte, ed il loro incontro con l'agente: Trina ha vinto uno dei primi premi!	*L'arrivo dell'agente della Lotteria che Marcus fa entrare (solo in Stroheim).* *L'uscita dal teatro; dopo, tutto come nel romanzo.*	L'arrivo da Mac. Trina ha vinto un grosso premio L'agente.
Reazione di tutti. Si festeggia l'avvenimento con una piccola cena. Grannis viene presentato per la prima volta a Miss Baker. Maria va da Zerkow. I rimorsi di Marcus. Mac dorme da lui all'ospedale per cani.	*Lo scenario segue fedelmente il romanzo, salvo che l'episodio di Maria e Zerkow è collocato dopo i rimorsi di Marcus.*	Reazione di tutti, senza la cena. Si vedono i rimorsi di Marcus. Zerkow e Maria non sono rimasti nel film.
Trina fa delle compere per il suo futuro *ménage*. Si dimostra economa, guadagna del denaro con gli animali per l'arca di Noè. Deposita il denaro della vincita presso suo zio.	*Nello scenario Trina mostra un po' più tardi i suoi acquisti a Mac.* *Va a depositare il suo denaro presso Oelbermann, che le dà un interesse.*	Non rimasto nel film. Nulla nel film.

Nel caffè degli autisti, Marcus fa una scenata a Mac, chiedendogli la restituzione della modesta somma che gli aveva prestato per il biglietto d'ingresso allo Schützenpark.	*Lo scenario segue fedelmente il romanzo (salvo che le due dispute con Marcus si svolgono entrambe da « Frenna's »).*	Nel film come nello scenario, ma abbreviato.
Poi da « Frenna's » c'è la grande lite; Marcus spezza la pipa di Mac e gli scaglia un coltello sulla testa. Mac si arrabbia per la pipa.	*Lo scenario segue il romanzo.*	
Quando Mac rientra, trova una cassa con l'insegna — il dente dorato — regalo di Trina; rimane commosso.	*Lo scenario segue il romanzo.*	Nulla nel film.
Norris racconta che i Sieppe vogliono partire per dei nuovi affari nei pressi di Los Angeles. I preparativi per il matrimonio e la loro partenza. Si fa fare la pace a Marcus e Mac.	*Lo scenario mostra più esplicitamente il trasloco dei Sieppe, le casse pronte per la partenza. Marcus dice che forse li raggiungerà. Riconciliazione fra Marcus e Mac.*	Nulla nel film.
Il matrimonio. Un pranzo di nozze pantagruelico. Gli addii.	*Il matrimonio. La scena del carro funebre solo in Stroheim. Il pranzo. Inframmettenza della mano che sega della legna. Gli addii.*	Il matrimonio, il funerale, il pranzo, senza la mano che sega della legna. Gli addii, la paura di Trina.
La paura di Trina. Essa cede; l'amplesso. La luna di miele di Trina; essa ha ancora paura di Mac, ma non chiede che di amarlo.	*La paura di Trina, l'amplesso. Partenza dei Sieppe; il treno fischia.* *Zerkow chiede a Maria se vuole sposarlo.*	L'amplesso. Zerkow non c'è più nel film.
Mac si abitua a Trina, non ne è più innamorato. Veste meglio; grazie alla influenza di lei, diviene più civile.	*La scena dei fiori è soltanto in Stroheim, allorchè Trina pretende di non avere denaro. Trina cerca di migliorare Mac, diviene molto economa.*	Episodio dei fiori combinato con quello della casa...
Trina e Mac litigano per via della casa da affittare.	*L'episodio della casa da affittare.*	... da affittare, ma quest'ultima scena è accorciata.
Trina prova rimorso, vuole rimborsare Mac, ma poi non lo fa.	*Lo scenario segue fedelmente il romanzo.*	Nulla nel film.
Nuovo picnic allo Schützenpark. Uno scontro fra Marcus e Mac. Nemici per sempre.	*Maria ha un bambino. Zerkow teme che essa muoia. Chi gli parlerà allora del servizio d'oro? (non esiste nel romanzo). Il picnic allo Schützenpark è come nel romanzo.*	Nulla nel film.
Il bimbo di Maria muore. Essa non si ricorda più del	*Soltanto il seppellimento del bambino, inserito nell'inci-*	Nulla nel film.

servizio d'oro. Zerkow vuole pugnalarla, essa si salva da Marcus, che interviene.	*dente dello Schützenpark; poi Maria dice a Zerkow che lei non sa nulla del servizio d'oro.*	
La signora Sieppe domanda a Trina in una lettera di prestarle 50 dollari, essa non li manda, ma lo nasconde a Mac, che le dà la sua parte.	*Lo scenario segue fedelmente il romanzo.*	Scena assai accorciata nel film.
Marcus prende commiato.	*Lo stesso nello scenario, ma prima c'è la scena di Zerkow e del coltello; lei corre da Marcus che sta facendo le valigie.*	Zerkow non c'è più nel film.
	L'episodio del gatto e degli uccellini è soltanto in Stroheim.	Rimasto nel film.
La lettera con l'interdizione di esercitare la professione. Reazione dei due.	*Lo scenario segue fedelmente il romanzo.*	Accorciato nel film.
I McTeague hanno preso una piccola camera. L'asta.	*Lo scenario segue fedelmente il romanzo.*	Manca nel film.
Manca nel romanzo.	*Stroheim inventa un* flash-back: *il matrimonio; inventa la mano gigantesca che li stritola* (a colori).	Manca nel film.
Lite. Trina priva Mac di tutto.	*Lo scenario segue fedelmente il romanzo.*	Manca nel film.
Queste scene di Zerkow dello scenario non esistono nel romanzo. Stroheim ha ricamato su taluni episodi raccontati da Maria.	*Intercalate delle scene di Zerkow che scava per cercare il tesoro; dopo scena in cui si vedono i McTeague avviliti; scena in cui Zerkow batte Maria.*	Manca nel film.
Mac perde il posto alla fabbrica di strumenti chirurgici.	*Lo scenario segue fedelmente il romanzo, ma prima c'è una scena, inventata da Stroheim, che mostra Mac alla fabbrica.*	Nel film, Mac parla del suo licenziamento.
Trina gli rifiuta il denaro per il traghetto. Mac deve andare a piedi per cercare lavoro, che non trova. Piove. E' inzuppato e va a bere con dei compagni.	*Lo scenario segue fedelmente il romanzo.*	Accorciato nel film.
Intercalate delle scene in cui Maria viene a trovare Trina.		Manca nel film.
Mac ritorna ubriaco, maltratta per la prima volta Trina.	*Trina affonda le mani nel tesoro. Lo scenario segue fedelmente il romanzo.*	Rimasto nel film.
Mac disoccupato. Per avere da Trina del denaro, le stringe fortemente le brac-		Manca nel film, in cui si vede soltanto la scena in

cia; non le permette più di scolpire le figurine per l'arca di Noè.		cui Mac morde le dita di Trina.
Trina consiglia a Grannis di sposare Miss Baker.	*(Le scene sono in ordine diverso che nel romanzo).*	Manca nel film.
Trina scopre Maria assassinata da Zerkow. Viene ritrovato il corpo di Zerkow, suicida.	*Lo scenario segue fedelmente il romanzo.*	Manca nel film.
Grannis e Miss Baker fidanzati.	*Idillio identico a quello del romanzo. Stroheim inventa la scena delle due scimmie che si abbracciano.*	Manca nel film.
Trina costringe McTeague a vivere nel tugurio degli Zerkow. Vanno sempre più alla deriva.	*Lo scenario segue fedelmente il romanzo.*	Manca nel film.
Mac vende il dente dorato per bere.	*Lo scenario segue il romanzo.*	Manca nel film.
Trina va dal macellaio, acquista della carne stantìa e non restituisce a Mac che qualche *cent.*	*Lo scenario segue il romanzo (con le scene dal macellaio più esplicite che nel romanzo). (Grannis ha sposato Miss Baker).*	Rimasto nel film. Manca nel film.
Mac esce dicendo che va a pescare, prende con lui la gabbia da uccelli.	*Lo scenario segue fedelmente il romanzo.*	Rimasto nel film.
La sera Trina attende invano Mac; lo cerca dappertutto. Egli ha forzato la sua valigia ed il suo denaro è sparito. Essa cade svenuta. Il medico le dice che ha subìto un avvelenamento del sangue: bisogna amputare le dita morse da McTeague.	*Lo scenario segue il romanzo.* *Intercalate scene di Mac che pesca sugli scogli; poi come nel romanzo.*	Manca nel film.
Trina diviene inserviente al Giardino d'infanzia. Va a prendere dallo zio Oelbermann il suo denaro, al fine di potere avere di nuovo il suo gruzzolo.	*Lo scenario segue il romanzo, ma è più particolareggiato.*	Manca nel film.
La vendita della fisarmonica di Mac è soltanto menzionata da Norris quando Mac la ritrova.	*Trina trova la fisarmonica ed esce per venderla.* *Stroheim intercala una scena, solo accennata da Norris, in cui Mac in un bar dà via la sua ultima moneta da cinque dollari.*	Manca nel film.
Trina, ritornando da Oelbermann, vuota il sacco pieno di pezzi d'oro sul letto	*Quando Trina esce da Oelbermann, vediamo Mac entrare da lui.*	Manca nel film.

e vi si corica sopra. Tre mesi dopo, Trina, che una sera si è coricata nuda sul suo materasso d'oro, sente bussare alla finestra. E' Mac, che da due settimane non ha dormito su di un letto. Si rifiuta di aprirgli o di dargli un po' di denaro.	*Rientrata a casa, col denaro, Trina vi si corica sopra, nuda. Sente bussare alla finestra. Poi come nel romanzo.*	Trina coricata sul denaro, eccetera, poi la scena alla finestra, come nel romanzo, ma abbreviata.
L'indomani egli va da Oelbermann e apprende che Trina ha ritirato tutto il suo denaro.	*La visita a Oelbermann viene prima dell'episodio della finestra.*	Manca nel film.
McTeague trova lavoro come imballatore e trasportatore di pianoforti presso una ditta di strumenti musicali. Vi ritrova la sua fisarmonica. Gli occorre del denaro per ricomprarla. Beve del whiskey.	*Lo scenario segue fedelmente il romanzo.*	Manca nel film.
Dopo la festa combinata di Natale e Capo d'Anno, Trina al Giardino d'infanzia si accinge a pulire il pavimento. Il gatto è irrequieto. Entra Mac, si svolge fra loro una colluttazione, egli la tempesta di colpi, la lascia moribonda: ruba il gruzzolo dalla camera di lei ed esce. Trina, senza aver ripreso conoscenza, muore verso il mattino.	*(Intercalate delle brevi scene con Mac).* *Lo scenario segue fedelmente il romanzo.* *La scena dei poliziotti è inventata da Stroheim, poi come nel romanzo.*	Trina mentre spazza il pavimento al Giardino d'infanzia, eccetera. Nel film sino a Mac che esce. I due poliziotti.
Nel suo stanzino, McTeague fa i preparativi per la partenza, e prende con sè la gabbia.	*Come nel romanzo, salvo che la femmina nella gabbia è morta.*	Manca nel film.
I bambini entrano nell'Asilo, il gatto si comporta curiosamente. Viene scoperto il delitto.	*Lo scenario segue fedelmente il romanzo.*	Manca nel film.
La fuga. Il treno. Il ritorno alla miniera « Big Dipper ». Torna a fare il minatore. Inquieto, riparte. Lo sceriffo, quando arriva, non lo ritrova. Mac prende il treno, si ferma nella città di Keeler. Diviene socio di Cribbens sotto il nome di Carter; divengono cercatori,	*Lo scenario segue fedelmente il romanzo (utilizzando per le didascalie sempre più le frasi del romanzo).*	Manca nel film.

scoprono una ricca vena di oro. Ma, di nuovo inquieto, Mac se ne va, verso la « Vallata della Morte ».	*Qui Stroheim intercala una scena di Marcus che si unisce allo sceriffo.* *Come nel romanzo.*	Marcus si unisce allo sceriffo. Manca nel film.
La marcia attraverso la « Vallata della Morte » con il mulo. Il calore; non c'è un filo d'ombra. Un deserto di sale. « Mani in alto! ». E' Marcus.	*Stroheim segue il romanzo, ma concepisce l'azione più drammaticamente, con scene di Marcus e dello sceriffo intercalate a quelle della marcia di Mac nel deserto.*	La marcia attraverso la « Vallata della Morte », lo sceriffo, Marcus che parte solo alla ricerca di Mac.
Flashback narrativo: Marcus è divenuto cow-boy, ha letto l'annuncio dell'assassinio, si unisce allo sceriffo.		
Il mulo col sacco dell'oro fugge. Mac gli spara, infrange il recipiente che contiene l'acqua. Senz'acqua! La lotta. Marcus rimane ucciso. Incatenato a Marcus, Mac attende la morte. (*)	*Lo scenario segue fedelmente il romanzo.*	Tutto rimasto nel film.

(*) *Un altro contributo al chiarimento del problema filologico riguardante* Greed — *e più in particolare le differenze esistenti tra lo scenario originale di Stroheim e la versione commerciale del film — è costituito dalla scheda compilata da Herman G. Weinberg nel giugno* 1954 *in occasione della presentazione di* Greed *a New York. Pubblichiamo di seguito un estratto della scheda in questione, desunta da un numero di « Cinemages » del* 1954.

(...) Che cosa manca? Coloro che hanno letto il libro di Norris ed hanno visto *Greed*, lo sanno. Lo sanno, perchè tutto quello che c'è nel libro c'era originariamente nel film. Per quelli che non hanno letto il libro di Norris, ecco le principali scene che mancano:

a) tutta la storia parallela fra Maria Macapa ed il rigattiere Zerkow. Maria Macapa si vede solo in alcune brevi scene in cui appare come la trasandata cameriera polacca che vende a Trina quel biglietto della lotteria che provoca tutta la dolorosa serie di avvenimenti che distrugge tutti quanti. Ma la sua relazione con Zerkow, il rigattiere polacco, al quale racconta le favole dei servizi di piatti d'oro che la sua famiglia possedeva e che spinge il cupido, miserabile individuo ad uno sfrenato desiderio di averli, fino al punto di ucciderla quando essa non può darglieli, e a gettarsi poi, nella Baia di San Francisco - tutto questo manca. Non un solo metro di pellicola che mostra Cesare Gravina nel ruolo di Zerkow è rimasto;

b) una terza storia parallela, l'idillio fra la piccola, gentile signora attempata ed il vecchio, simpatico gentiluomo, che fiorisce nella stessa casa in cui McTeague aveva il suo « Dental Parlors », e dove un altro idillio, quello fra McTeague e Trina, comincia a corrompersi con la vincita, da parte di Trina, dei cinquemila dollari della lotteria;

c) tutte le scene della famiglia Sieppe, dei genitori, dei fratelli e delle sorelle di Trina, nella loro casa di periferia, comprese le scene in cui la famiglia deve sloggiare perchè l'avara Trina non invierà loro più del denaro;

d) la trasformazione di Trina da moglie affettuosa e innamorata di McTeague in una sordida strega, dopo che ha vinto i cinquemila dollari della lotteria. Mancano innumerevoli particolari, come le scene in cui Trina va alla Banca per incassare il suo assegno di cinquemila dollari e chiede che le siano dati tutti in monete d'oro. Il personaggio dello zio di Trina è omesso interamente. Egli le conserva il denaro e le consente di ritirarlo quando voglia. Ciò spiega come mai McTeague sapeva che Trina aveva con sè tutti i suoi

pezzi d'oro quella sera all'Asilo d'infanzia, giacchè prima si era recato dallo zio ed aveva appreso da lui che essa aveva ritirato tutto quello che gli rimaneva;

e) tutta la sequenza dopo l'uccisione di Trina da parte di McTeague, fra il momento in cui egli la uccide sino al suo arrivo nella « Vallata della Morte », dove si reca per fuggire con i pezzi d'oro, compreso il suo girovagare intorno a San Francisco;

f) innumerevoli scene di lunghe mani ossute che voluttuosamente carezzano monete e vasi d'oro (ne rimangono solo poche, inserite a caso e non come *refrain*, così come originariamente concepite). Tutte le scene allucinanti di Zerkow che sogna di disseppellire i servizi d'oro di Maria Macapa dal cimitero in cui essa diceva erano stati interrati, fra croci contorte e tombe scoperchiate. Le allucinazioni di Trina, in cui l'immagine di Maria insanguinata che, dopo essere stata pugnalata a morte da Zerkow, viene per spaventarla dicendole: « Vuoi comprare un altro biglietto della lotteria? ». Il cadavere ghignante di Maria si attorciglia attorno a Trina. « Vuoi comprare un altro biglietto della lotteria? ». Ciò avviene nel momento in cui la povera Trina capisce che la sua vita è stata rovinata dal biglietto della lotteria, ma nulla essa può fare contro la propria cupidigia per quei meravigliosi, luccicanti pezzi d'oro. E' quando essa si reca, in preda all'isterismo, ad uccidere Maria Macapa, che ha rovinato la sua vita, che trova la giovane domestica, già uccisa da Zerkow, giacente in un lago di sangue;

g) molti primi piani ed altre inquadrature, che caratterizzano l'atteggiamento di Mc Teague verso Trina prima ed immediatamente dopo il loro matrimonio. L'intero concetto del film, secondo cui l'inesperto e grossolano McTeague, vinto da una incontrollata lussuria, spaventa la timida Trina e la spinge a trovare uno sfogo per la sua frustrazione nella sete dell'oro, non è abbastanza sviluppato. Rimane solo la scena in cui Trina dorme sulle monete d'oro, sparse sotto tutto il suo corpo;

h) tutto l'inizio del film, che originariamente cominciava come il libro, con McTeague che fa colazione al Caffé degli autisti. Come avvenne a McTeague di diventare dentista è raccontato in un *flashback*, non cronologicamente come in questa versione. Questo *flashback* comincia con la famiglia McTeague in una piccola città mineraria. Tutti i sabato sera, il padre di McTeague, un alcoolizzato congenito, diventava un bruto ubriaco e irragionevole nel *saloon* dei minatori, in compagnia delle volgari « ospiti » del locale, che lo spogliavano di quanto rimastogli della sua paga che non fosse stato già speso per bere. In questa versione, non esistono affatto scene con il padre di McTeague e mancano pure tutte quelle del *saloon*. In questa sequenza vi era una tremenda scena di *delirium tremens*, nella quale il padre di McTeague vede un serpente che esce lentamente da una bottiglia di whisky che gli è posta davanti. E' per evitare che anch'egli diventi un ubriacone come il padre, rimanendo in mezzo ai minatori, che la madre di McTeague lo persuade a dedicarsi ad una professione come dentista, il che è reso possibile dal casuale arrivo nella città del dott. « Indolore » Parker, un medico-ciarlatano girovago;

i) molte inquadrature della « Vallata della Morte », che davano il senso del lento, quotidiano, inesorabile tracollo del morale di McTeague, a misura che egli comprende, prima ancora che Marcus lo raggiunga, di essere ormai chiuso in trappola in quell'inesorabile deserto.

Testi e documenti per Greed

Zerkow e Maria: la sete dell'oro

dallo scenario di ERICH von STROHEIM (*)

MEZZO PIANO TOTALE dall'angolo fra la strada e la Laguna, risalendo verso la strada e includendo il recinto di legno del cortile di scarico. Nello sfondo la casa di Zerkow e sulla sinistra un'insegna di lamiera accartocciata con la scritta: « Zerkow il Rigattiere ». Dal lato opposto entra il carro con Zerkow in cassetta che tiene le redini di un cavallo terribilmente magro. Il carro si ferma di fronte al cancello di legno.

VELOCE DISSOLVENZA INCROCIATA

PIANO MEDIO - Zerkow ferma il carro vicino al cancello, salta fuori, comincia a scaricare con grande fatica della merce insolitamente pesante.

PRIMO PIANO di Zerkow che lavora con fatica, un po' sollevando, un po' spingendo il pesante carico; il sudore gli cola addosso. Si taglia una mano, si ferma un attimo a guardare se c'è sangue e lo lecca. Poi ricomincia a lavorare.

RITORNO AL PIANO MEDIO - Maria Macapa entra da destra, portando sotto il braccio uno scatolone pieno di bottiglie vuote, scarpe rotte, eccetera. Si ferma un momento ad osservare Zerkow.

PRIMO PIANO di Maria mentre lo guarda.

RITORNO AL PIANO MEDIO di Zerkow che termina di scaricare.

PIANO MEDIO dal marciapiede attraverso la strada. Maria entra da destra, gli si avvicina, egli la vede.

MEZZO PRIMO PIANO con tutti e due. Ella gli mostra la scatola, lui guarda dentro per un momento con occhi da *connoisseur,* ha un sorriso sarcastico sulle labbra sottili, scuote la testa. Maria lo guarda un attimo, poi dà un'occhiata guardinga intorno, da destra a sinistra, si convince che, nessuno li vede. Allora gli si avvicina, estraendo qualcosa dalla tasca della gonna e tenendola nel cavo della mano, avvolta in un vecchio fazzoletto. Apre guardinga l'involto, lascia che lui guardi.

(*) Dallo scenario originale di *Greed* — edito a Bruxelles in occasione della « Confrontation des meilleurs films de tous les temps » — pubblichiamo tutte le parti relative all'episodio di Zerkow e Maria Macapa, completamente eliminato nell'edizione commerciale del film. Gli asterischi indicano i punti nei quali erano inserite altre scene di *Greed,* secondo lo sviluppo originario della sceneggiatura.

PRIMO PIANO di Zerkow. Spalanca gli occhi, si umetta le labbra, le dita giocano con nervosismo.

DETTAGLIO di un pezzetto di lamina d'oro e qualche altro aggeggio dorato nel fazzoletto che è nelle mani di Maria.

PRIMO PIANO di Maria: ha un sorriso sarcastico accorgendosi che il suo trucco ha di nuovo funzionato.

RITORNO AL PIANO MEDIO con tutti e due. Egli indica con un gesto che vuol comprare quello solo. Lei scuote la testa e dice di no, la scatola e questo, oppure niente. Lui cerca di afferrare l'oro, non per impadronirsene, ma per guardarlo meglio; ma Maria svelta chiude la mano mettendosela dietro la schiena; si guardano l'un l'altra minacciosamente finchè l'espressione di Zerkow si rilassa. Egli cede, le indica la sua casupola. Maria entra attraverso il cancelletto, mentre Zerkov torna ad occuparsi del carro.

PIANO MEDIO col carro posto parallelamente all'altro lato della strada: si vede non solo il carro ma di sfondo anche il cortile nel quale Maria cammina verso la casa. Intanto Zerkow prende la borsa del fieno da sotto il sedile del carro, poi tira fuori una piccola scatola di legno sempre da sotto il sedile, prende due manciate di fieno, le mette nella borsa, si avvicina alla testa del cavallo, gli mette la borsa al collo, poi oltrepassa il cancello chiudendoselo dietro, e cammina trascinando i piedi fino alla casa.

PIANO MEDIO - Esterno della casa di Zerkow, con Maria che aspetta. Zerkow apre guardingo la porta ed entra per primo, seguito da Maria.

TOTALE dell'interno della stanza verso la porta d'ingresso, con Zerkow che chiude la porta. Egli accende un mozzicone di candela, poi fa cenno a Maria di seguirlo. Ambedue cominciano ad avanzare verso la macchina.

TOTALE (*controcampo della precedente*) - Essi procedono con le spalle alla macchina fino a una tenda che divide l'ambiente, e lì entrano.

DISSOLVENZA INCROCIATA

TOTALE - L'interno dell'ambiente diviso dalla tenda. Zerkow si toglie il cappello, si siede dando segni di grande stanchezza. Poi di colpo si ricorda degli oggetti in mano a Maria. Le fa cenno con la testa invitandola a sedersi vicino a lui.

PIANO MEDIO dei due. Egli le chiede di farglieli vedere di nuovo. Lei apre la mano e lascia che lui guardi. Poi egli tira fuori tutti gli oggetti dallo scatolone, li guarda, li mette sul tavolo, riflette un attimo e dice, a gesti: « *50 cents* ».

PRIMO PIANO - Maria dice: « *Che? 50 cents? Siete matto?* » e comincia a riprendere gli oggetti e a riporli nella scatola.

PRIMO PIANO di Zerkow che la osserva, ma lascia fare.

PRIMO PIANO di Maria che mette l'ultimo oggetto nella scatola.

PIANO MEDIO - Tutti e due. Essa si mette la scatola sotto il braccio, tenendo il fazzoletto coi pezzi d'oro nella mano destra, e si incammina verso la tenda.

PRIMO PIANO - Zerkow la osserva con la coda dell'occhio, senza parlare.

PRIMO PIANO - Maria fa un passo verso la macchina, indicando con gli occhi che si aspetta di essere richiamata.

RITORNO AL PRIMO PIANO di Zerkow.

RIPRESA DALL'ANGOLO DI ZERKOW di Maria che scosta la tenda e la attraversa, finchè non si vede che una parte del suo braccio.

PRIMO PIANO di Zerkow, che grida: « *Tornate indietro, voi!* » con molta eccitazione, quasi alzandosi dalla sedia.

RIPRESA DAL SUO ANGOLO di Maria che si affaccia dalla tenda.

PRIMO PIANO - Maria gli chiede: « *Quanto?* », con un sorriso sarcastico. Sa di aver vinto.

PRIMO PIANO - Zerkow riflette un attimo, con uno sguardo fra scaltro e avido, e dice: « *65 cents* ».

PIANO MEDIO di tutti e due. Maria ritorna sui suoi passi, rimette la scatola sul tavolo, apre il fazzoletto che tiene nella mano destra, contempla un'altra volta l'oro scintillante, poi lo solleva cautamente dal fazzoletto posandolo sul tavolo.

PIANO MEDIO di tutti e due. Egli cerca di afferrare l'oro, ma lei è più svelta e lo ripara con una mano. Si guardano minacciosamente. Egli tira fuori una vecchia borsa di cuoio logoro dalla tasca della giacca, l'apre lentamente e con cautela ne estrae 65 cents, di cui un pezzo da 50 molto lucente.

PRIMO PIANO - Zerkow contempla il denaro sul tavolo.

RIPRESA DAL SUO ANGOLO del lucente pezzo da 50.

RITORNO ALLA SCENA - Egli lo afferra, guarda dentro la borsa, estrae un altro pezzo che non è così lucente, ma sporco e opaco. Lo posa sul tavolo, rimettendo quello lucente nella borsa. Maria svelta afferra i 65 cents, li mette in un angolo del fazzoletto e ci fa un nodo, prendendolo in mano, poi si volta con l'intenzione di andarsene.

PRIMO PIANO - Zerkow guarda Maria, vede che sta per andarsene, e lancia un rapido sguardo alla credenza addossata alla parete.

DETTAGLIO di una bottiglia di whisky e di un bicchiere sulla credenza.

RITORNO AL PRIMO PIANO di Zerkow, che richiama Maria.

RIPRESA DALL'ANGOLO DI ZERKOW - Maria si volta a guardarlo, in attesa.

PIANO MEDIO con tutti e due. Egli le fa cenno di ritornare, le indica la bottiglia sulla credenza. Essa segue lo sguardo di lui, riflette un attimo, poi fa cenno di sì, ritorna sui suoi passi e si siede al tavolo, mentre Zerkow si allontana.

PIANO MEDIO con la credenza. Zerkow entra in campo, tira giù la bottiglia e il bicchiere sbeccato, guarda la bottiglia controluce ed esce di campo verso il tavolo.

PIANO MEDIO - Il tavolo. Maria è seduta, Zerkow entra con la bottiglia di whisky, toglie il turacciolo di carta e spinge bottiglia e bicchiere verso Maria dicendole di servirsi, mentre lui prende l'oro appena comprato ed esce dalla destra.

PIANO MEDIO - Un angolo della stanza, con un piccolo guardaroba di legno. Zerkow entra. Si guarda indietro per vedere se Maria lo osserva, poi apre la porta del guardaroba, che appare pieno di giacche e pantaloni usati ap-

pesi molto bassi, li solleva e allora si scopre una piccola cassaforte. Guarda di nuovo in direzione di Maria, poi comincia a formare la combinazione.

PRIMO PIANO - Maria si è riempita il bicchiere e guarda in direzione di Zerkow.

RIPRESA DAL SUO ANGOLO - Zerkow sta aprendo lo sportello d'acciaio della cassaforte.

RITORNO AL PRIMO PIANO di Maria, che gira gli occhi nella sua direzione e continua ad osservarlo con uno sguardo indagatore.

PIANO MEDIO - Zerkow alla cassaforte. Ripone l'oro in uno spesso barattolo di vetro, rimette svelto svelto il barattolo nella cassaforte, chiude lo sportello e riforma la combinazione; poi improvvisamente si ricorda di Maria e getta una rapida occhiata nella sua direzione, sempre con uno sguardo sospettoso.

RIPRESA DAL SUO ANGOLO di Maria, che dapprima sta guardando lui ma poi cambia svelta la direzione dello sguardo cercando di apparire indifferente.

PIANO MEDIO - Zerkow esce dal guardaroba.

PIANO MEDIO del tavolo. Maria è seduta, Zerkow entra. Maria alza il bicchiere per bere e gli chiede perchè lui non beve. Lui si siede esausto, afferra la bottiglia e la alza verso Maria, poi ne beve una buona sorsata mentre Maria vuota il bicchiere. Posano di nuovo bottiglia e bicchiere sul tavolo. Zerkow guarda Maria con occhio indagatore, ha qualcosa in mente ma non sa come cominciare. Maria si alza mentre Zerkow si affretta a fermarla.

PRIMO PIANO di Zerkow che dice: « *Non vi chiamate soltanto Maria, vero?* ».

RITORNO AL PRIMO PIANO - Egli la osserva con la coda dell'occhio ansiosamente.

PRIMO PIANO di Maria, che lo guarda e scuote la testa per dire « *No* ».

PIANO MEDIO con tutti e due. Zerkow riflette un momento, poi le offre la bottiglia del whisky e poichè essa esita a servirsene gliene versa mezzo bicchiere. Maria lo guarda, prende il bicchiere e lo beve d'un sorso, rimettendosi a sedere più soddisfatta.

PRIMISSIMO PIANO di Maria col mento appoggiato alla mano. La sua immagine riempie tutto lo schermo, i suoi occhi cominciano a guardare lontano e dondolando lievemente la testa dice:

DIDASCALIA - « *Mi chiamo Maria - Miranda - Macapa* ».

RITORNO AL PRIMO PIANO di Maria, che sta ancora guardando lontano e dondolando la testa; poi soprapensiero comincia a parlare:

DIDASCALIA - « *Avevo uno scoiattolo volante e l'ho lasciato andare* ».

PRIMO PIANO di Zerkow, che la guarda con un sorrisetto soddisfatto e dice:

DIDASCALIA - « *Ehi, parlatemi di quei piatti d'oro che mi avete detto l'altra volta* ».

PRIMO PIANO di Maria, che chiede stupita:

DIDASCALIA - « *Quali piatti d'oro?* ».

PRIMO PIANO di Zerkow che la guarda e dice:

DIDASCALIA - « *Come! I piatti che vostro padre possedeva nell'America Centrale tanto tempo fa — non ricordate? — che suonavano come campane. Oro rosso, come aranci — non vi ricordate?* ».

PRIMO PIANO di Maria. I suoi occhi spalancati guardano lontano; solleva il mento in aria e dice: « *Oh, quelli!* ».

PIANO MEDIO di tutti e due. Zerkow annuisce, e strofinandosi le dita grosse come artigli fra il mento e la bocca la esorta. « *Parlatene ancora, avanti!* ». Maria fa cenno di no e sta per alzarsi. Zerkow fa un movimento per trattenerla, riafferra la bottiglia e sebbene gli secchi terribilmente le riempie di nuovo il bicchiere. Lei lo prende in mano, inghiottisce e poi con un profondo sospiro appoggia i gomiti sul tavolo, guardando davanti a sè.

PRIMO PIANO - I suoi occhi non vedono niente, mentre parla:

DIDASCALIA - « *Fu quando ero piccola. La mia famiglia doveva essere ricca, ricca a milioni — caffè, credo — e avevamo una grande casa, ma io mi ricordo solo dei piatti. Oh, quel servizio di piatti! Era meraviglioso!* ».

PRIMO PIANO di Zerkow che ascolta, con gli occhi incollati su Maria.

PRIMO PIANO di Maria che continua a parlare senza vedere niente.

DIDASCALIA - « *C'erano più di cento pezzi, e tutti d'oro. Dovevate vedere che spettacolo quando si apriva il baule di cuoio. Vi abbacinava gli occhi!* ».

RITORNO AL PRIMO PIANO di Zerkow che ascolta.

RITORNO AL PRIMO PIANO di Maria che continua a parlare.

DISSOLVENZA IN CHIUSURA.

DISSOLVENZA IN APERTURA - Contro uno sfondo misterioso, un grande baule di cuoio, di forma insolita e strana: ricurvo da un lato, a linee rette dall'altro per indicare che si tratta solo di una allucinazione. Bianche mani fantomatiche che terminano in un fuoco fatuo e non appartengono a nessuno aprono il coperchio superiore. Una luce abbagliante esce dal baule, e le mani tirano fuori i piatti ad uno ad uno in modo che siano ben visibili, zuppiere, brocche, grandi vassoi, scodelle e tazze con manici scolpiti, coppe per bere, salsiere.

DISSOLVENZA IN CHIUSURA.

DISSOLVENZA IN APERTURA.

MEZZO PRIMO PIANO di Maria che dice: « *E' una splendida coppa per il ponce* » e allarga le mani disegnandone la forma, per far vedere quanto era grande e pesante.

PRIMO PIANO di Zerkow con gli occhi sbarrati.

RITORNO AL PRIMO PIANO di Maria, che termina la descrizione figurata della coppa.

DISSOLVENZA IN CHIUSURA.

DISSOLVENZA IN RIAPERTURA della scena del baule. Quattro mani, data la pesantezza, sollevano dal baule la già descritta coppa per il ponce, che è di forma strana per indicare l'irrealtà. C'è appeso un grosso mestolo.

DISSOLVENZA INCROCIATA - Su un grande tavolo di forma strana, contro uno sfondo misterioso, stanno disposti i pezzi del servizio. Proprio ora quattro mani depongono la grande coppa al centro del tavolo, e subito spariscono.

DISSOLVENZA IN CHIUSURA.

DISSOLVENZA IN APERTURA.

PRIMO PIANO di Maria, che parla con gli occhi senza veder niente, e colpisce con la nocca del dito medio destro un oggetto tenuto dalla mano di qualcuno.

DISSOLVENZA IN CHIUSURA.

DISSOLVENZA IN APERTURA - Una mano sorregge dal di sotto l'immensa coppa sospesa sul tavolo; un'altra mano colpisce il centro della coppa con la nocca del dito, tre volte.

DISSOLVENZA IN CHIUSURA.

DISSOLVENZA IN APERTURA su un enorme campanone con tanto di fune attaccata che oscilla ritmicamente contro un cielo di fantastiche nubi e sembra sospeso nel vuoto. Il campanone oscilla lentamente avanti e indietro per tre volte.

DISSOLVENZA IN CHIUSURA.

DISSOLVENZA IN APERTURA - Viso di Maria con gli occhi spalancati; è intenta ad ascoltare gli immaginari rintocchi della campana.

STACCO.

PRIMO PIANO di Zerkow. Guarda verso di lei con gli occhi spalancati e muove la testa impercettibilmente, come per avvicinare l'orecchio alla direzione giusta; si mette una mano dietro l'orecchio per ascoltare meglio. Poi crede di vedere qualcosa sul muro di fronte. I suoi occhi sono immobili, ma sembra che escano dalle orbite.

DISSOLVENZA INCROCIATA.

Dall'angolo di Zerkow, il muro di fronte a lui.

DISSOLVENZA IN CHIUSURA.

DISSOLVENZA IN APERTURA - Un enorme tavolo col ripiano di specchi con i piatti d'oro accatastati uno sopra l'altro (ma sono di misura normale, non così grandi come li immaginava Maria) che scintillano contro lo sfondo vero della parete e del pavimento nero. Interviene la visione di Zerkow che indossa lo stesso vestito di prima, ha anche il cappello in testa, e siede all'altro lato del tavolo, di fronte alla macchina. Egli guarda al di sopra del tavolo dei piatti d'oro. Nella visione interviene Maria, vestita come prima e seduta sulla sua sedia. Quando è entrata interamente in campo essa guarda verso Zerkow. Zerkow si volta, la vede e fa un gesto come per dire: « *E' tutta roba vostra?* ». Maria fa cenno di sì, con gli occhi spalancati. Zerkow sembra assai contento del fatto.

DISSOLVENZA IN CHIUSURA.

DISSOLVENZA IN APERTURA - Il muro di prima.

STACCO.

PRIMO PIANO di Zerkow che guarda ancora in direzione della parete con una luce straordinaria che gli si riflette sul viso, proveniente da una macchia luminosa. Esce dallo stato di trance e guarda verso Maria: la luce sparisce.

PIANO MEDIO di ambedue. Gli occhi di Maria sono ancora sbarrati, ma la sua

espressione diventa meno fissa, torna lentamente verso la terra. Maria si alza. Ancora sotto l'influenza della visione, anche Zerkow si alza, le offre da bere, lei rifiuta, lui l'accompagna verso la tenda e ambedue escono.

PIANO MEDIO - Ripresa dall'interno verso la porta della casa. Essi entrano in campo con il dorso rivolto alla macchina; egli apre la porta e la lascia passare.

MEZZO PRIMO PIANO di ambedue. Zerkow parla:

DIDASCALIA - « *Ritornate, ritornate. Non aspettate di aver messo insieme altra roba. Venite quando volete e parlatemi ancora dei piatti* ».

RITORNO ALLA SCENA - Maria accenna di sì.

PIANO MEDIO - Macchina sopra di loro (dal « perambulator ») mentre Maria procede un po' curva, seguita da lui passo passo. Egli dice:

DIDASCALIA - « *Quanto credete che valesse?* ».

RITORNO ALLA SCENA - Maria lo guarda, e dice vagamente:

DIDASCALIA - « *Oh, un milione di dollari* ».

RITORNO ALLA SCENA - Egli annuisce, guardando lontano, mentre essa continua a camminare.

PIANO MEDIO - Esterno del recinto di legno visto dal marciapiede, il cancello si apre dall'interno, appare Maria, che esce; il cancello si richiude. Essa disfa il nodo del fazzoletto, si convince che i 65 cents sono ancora lì. Lo lega di nuovo, lo tiene saldamente in mano ed esce verso destra.

VELOCE DISSOLVENZA INCROCIATA.

PIANO MEDIO - Zerkow è ancora in mezzo al cortile, dove lo abbiamo lasciato. Immerso in profondi pensieri; si volta dando le spalle alla camera, cammina verso la casupola, entra dalla porta aperta.

PIANO MEDIO dall'interno della casa verso la porta. Egli la ferma con tre bidoni di benzina, e cammina verso la macchina.

CONTROCAMPO - Zerkow cammina verso la tenda che divide l'ambiente.

PIANO MEDIO dell'interno dell'ambiente diviso dalla tenda. Zerkow entra, si dirige verso un fornello a spirito su un tavolino, prende un barattolo sporco di caffè, toglie il coperchio, ci guarda dentro, lo posa e accende il fornello con un fiammifero, poi si ricorda di avere del pane di segala secco, quasi ammuffito, ne taglia un pezzo e si appoggia al fornello col pane in mano.

PRIMO PIANO - Zerkow guarda lontano con aria pensosa, borbottando fra sè:

DIDASCALIA - « *Un milione di dollari, un servizio d'oro che vale un milione di dollari. Una coppa da ponce che vale una fortuna, piatti di oro rosso, mucchi, pile, Dio!* ».

LUNGA DISSOLVENZA IN CHIUSURA.

* * *

APERTURA A IRIDE - La cucina di Zerkow. C'è Maria, ed egli le sta porgendo il bicchiere. Essa lo prende, lui afferra la bottiglia e bevono. Lei tira fuori il fazzoletto con l'oro dentro, lo apre e glielo dà.

PRIMO PIANO di Zerkow con gli occhi sbarrati.

DETTAGLIO dell'oro che scintilla (*in colore naturale*).

PRIMO PIANO di ambedue. Contrattano litigando, ma Zerkow vuole l'oro e le dà due dollari. Maria comincia a parlare, dice:

DIDASCALIA - « *Ho venduto un biglietto della lotteria a una ragazza del casamento* (che è Trina, n.d.r.). *Indovinate un po' quanto ha vinto?* ».

RITORNO ALLA SCENA - Zerkow scuote la testa, dice: « *Non lo so, quanto?* ». Maria dice: « *Cinquemila dollari* ».

PRIMO PIANO di Zerkow; sembra che un coltello lo abbia trafitto. Un dolore fisico gli fa contorcere il viso e il corpo. Alza i pugni in aria, con gli occhi chiusi, si morde le labbra e sospira: « *Cinquemila dollari* ». Continua:

DIDASCALIA - « *E per che cosa? Per aver comprato un biglietto, ed io che ho lavorato così duro...* ».

RITORNO ALLA SCENA - Egli singhiozza: « *Così duro, così duro* ». Le lacrime gli rotolano giù per le guancie. Continua:

DIDASCALIA - « *Arrivarmi così vicino e poi lasciarmi perdere, io che ho lavorato tanto per questo, combattuto, sofferto la fame, io che mi sono logorato ogni giorno per questo* ».

RITORNO ALLA SCENA - Egli piange, e dice:

DIDASCALIA - « *Cinquemila dollari. Tutti pezzi nuovi, lucenti* ».

PRIMO PIANO - Maria, col mento appoggiato alle mani, gli occhi fissi nello spazio, dice:

DIDASCALIA - « *Lucenti come il tramonto* ».

PIANO MEDIO di ambedue. Zerkow avvicina la sua sedia, chiude gli occhi in estasi e dice: « *Avanti, Maria, avanti* ». Maria comincia a parlare.

DISSOLVENZA IN CHIUSURA.

DISSOLVENZA IN APERTURA - Il tavolo del banchetto con sopra l'immaginario servizio d'oro, ma questa volta usiamo lo specchio convesso anzichè lo specchio concavo, e quindi i piatti immaginari appariranno tutti distorti in lunghezza, mentre nella scena precedente erano distorti in larghezza.

DISSOLVENZA IN CHIUSURA.

RITORNO ALLA SCENA - Zerkow si mette le dita nei capelli, si graffia il cranio con le unghie, appoggia la testa sul tavolo, singhiozzando.

CHIUSURA A IRIDE.

APERTURA A IRIDE - Monete d'oro ammucchiate su un pavimento di velluto nero; due mani rapaci giocano avidamente con esse (*in colori naturali*). Questo sarà il nostro *leitmotiv* per rappresentare la cupidigia dell'oro.

CHIUSURA A IRIDE.

* * *

APERTURA A IRIDE - La cucina di Zerkow, con Maria e Zerkow seduti al tavolo, l'uno dirimpetto all'altra. Sul tavolo una bottiglia di whisky mezza vuota e il bicchiere slabbrato.

MEZZO PRIMO PIANO di Maria e Zerkow. Maria tiene il mento appoggiato sui pugni, e ha gli occhi fissi nello spazio. Sta parlando, poi termina e Zerkow, bevendo le sue parole, sospira profondamente e dice:

DIDASCALIA - « *Potrei starvi a sentire per sempre* ».

RITORNO ALLA SCENA - Maria guarda ancora lontano. Zerkow riflette.

PRIMO PIANO - Zerkow ha un'idea e ci sta riflettendo. Volge gli occhi lentamente verso Maria.

RIPRESA DAL SUO ANGOLO di Maria che guarda lontano con un'espressione stupita.

RITORNO AL PRIMO PIANO di Zerkow, che dice con un improvviso impulso, causato da un'idea ben nascosta:

DIDASCALIA - « *Maria, volete sposarmi?* ».

RITORNO AL PRIMO PIANO di lui che la guarda ansiosamente.

PRIMO PIANO dal suo angolo di Maria che guarda ancora in aria; si volta lentamente e lo guarda.

PRIMO PIANO di Zerkow che ripete la sua richiesta.

RITORNO AL PRIMO PIANO - Maria, con un sorriso quasi ebete sulle labbra, sembra capire la domanda, lo guarda, poi improvvisamente ha un pensiero più o meno serio e volge gli occhi in direzione della cassaforte dietro i vestiti.

DETTAGLIO della parte più bassa della cassaforte, che sbuca fuori sotto i vestiti appesi.

RITORNO AL PRIMO PIANO - Essa accenna un sorriso, guarda verso Zerkow e senza contrarre un sol muscolo dice:

DIDASCALIA - « *Certo! Perchè no?* ».

PIANO MEDIO di ambedue. Egli le prende la mano, che è sporca, avvicina il viso al viso di lei e ripete: « *Volete?* ». Essa annuisce lentamente e dice: « *Beviamoci sopra* ». Afferra la bottiglia, si versa da bere e passa la bottiglia a lui. Bevono, poi posano bicchiere e bottiglia. Egli avvicina la sedia a quella di lei, prendendole il pugno sinistro con la mano sinistra, e mettendole il braccio destro dietro le spalle le dà qualche cordiale colpetto. Dice:

DIDASCALIA - « *Ed ora, Maria, proseguiamo* ».

RITORNO ALLA SCENA - Maria lo guarda. Zerkow parla con molta eccitazione.

DIDASCALIA - « *Credi che esista?* ».

RITORNO ALLA SCENA - Con un'alzata di spalle, Maria scuote lentamente la testa. Egli ha un'idea e dice:

DIDASCALIA - « *Forse è sepolto* ».

RITORNO ALLA SCENA - Maria alza ancora le spalle, scuote la testa, egli la incita a cominciare. Zerkow le lascia il polso, e si mette la mano sinistra dietro l'orecchio. Maria comincia a parlare.

CHIUSURA A IRIDE su mani rapaci che giocano con l'oro.

LUNGA DISSOLVENZA IN CHIUSURA.

* * *

APERTURA A IRIDE - La stanza da letto di Zerkow; l'iride si ferma per un secondo su una culla piccola e rozza in cui giace un bambino sporco, poi si allarga e rivela Maria, sdraiata sul letto vicino alla culla, sotto un coltrone

sporco e lacero. Sta agitando le mani in aria, ha gli occhi chiusi e parla nel delirio della febbre. In piedi vicino a lei Zerkow, coperto di un accappatoio tutto stracciato, le rimette a posto la coperta, prende un asciugamano dalla testa di Maria, lo bagna di nuovo in un catino di stagno posto su una sedia vicino al letto, lo strizza e lo rimette sul capo di Maria.

PRIMISSIMO PIANO di Zerkow, che borbotta piangendo.

DIDASCALIA - « *... erano più di cento pezzi, e tutti d'oro...* ».

RIPRESA DAL SUO ANGOLO di Maria, che apre gli occhi, in stato di assoluto torpore, guarda Zerkow ma non lo vede. Sembra avere un gran dolore di testa perchè alza le mani e si stringe le tempie.

RITORNO AL PRIMO PIANO - Zerkow le parla.

DIDASCALIA - « *... Maria, ragazza mia... Non mi lasciare... mi senti?* ».

RITORNO AL PRIMO PIANO di Maria che si lamenta.

RITORNO AL PRIMO PIANO - Zerkow continua a parlare.

DIDASCALIA - « *... E' tutto quel che ho... quel servizio d'oro vale una fortuna. Oro, oro puro, pensa! Non puoi ricordarti dove è andato a finire?* ».

RITORNO AL PRIMO PIANO di Maria che si lamenta.

RITORNO AL PRIMO PIANO di Zerkow che piange, torcendosi le mani e dice:

DIDASCALIA - « *... Dimmelo, prima di morire... Non giocarmi a questo modo...* ».

PRIMISSIMO PIANO di Maria. Gli occhi sbarrati, febbricitanti, non vedono nulla e sembrano penetrare lo spazio.

DISSOLVENZA INCROCIATA - Uno sfondo di ombre misteriose: i cento pezzi del servizio d'oro dondolano sostenuti ciascuno da invisibili fili elastici, legati a una ruota verticale, che è invisibile e che comincia a girare dapprima lentamente, poi sempre più veloce, finchè tutti i pezzi roteano in un terrificante « prestissimo ».

LENTA DISSOLVENZA INCROCIATA - Lo sfondo delle ombre misteriose, senza i piatti, con la nebbia che entra fino a riempire la scena.

DISSOLVENZA IN CHIUSURA E APERTURA.

PRIMISSIMO PIANO - Maria appare più quieta e sollevata. Chiude gli occhi e si assopisce.

PIANO MEDIO - Letto, culla e Zerkow, che si accorge del miglioramento di Maria, si asciuga le lacrime con la manica, bagna di nuovo l'asciugamano e glielo rimette sul capo.

PRIMO PIANO del bimbo che piange nella culla.

PRIMO PIANO di Zerkow che ha un'espressione di odio negli occhi. Si avvicina alla culla, guarda in giù verso il bimbo che piange e si agita, afferra una bottiglia vuota col tappo a biberon, prende la bottiglia del latte, toglie il biberon alla prima e comincia a riempirla di latte.

PRIMO PIANO delle due bottiglie mentre lui riempie quella del bambino.

PRIMO PIANO - Il viso di Zerkow, con una espressione di avarizia.

RITORNO AL PRIMO PIANO delle bottiglie. Egli torna a versare metà latte dalla bottiglia del bambino in quella del latte.

RITORNO AL PIANO MEDIO - Posa la bottiglia del latte, prende un cucchiaio sporco di minestra che è vicino al catino in cui prima ha bagnato l'asciugamano e tira su dal catino un po' d'acqua che versa nella bottiglia del bambino, per allungare il latte e farlo durare di più. Rimette a posto il biberon e dà la bottiglia al bimbo.

PRIMO PIANO del bimbo che comincia a succhiare tutto contento.

RITORNO AL PIANO MEDIO - Zerkow ritorna verso il letto, si siede, mette la testa fra le mani, coi gomiti sulle ginocchia, e fissa Maria.

PRIMISSIMO PIANO di Zerkow, i suoi occhi cominciano a vagare nello spazio.

DISSOLVENZA INCROCIATA - Scena notturna: la sezione di un vecchio cimitero dilapidato e in rovina, con ancora qualche croce e qualche chioma di salice che ondeggia davanti alla macchina. Strani effetti di luce. Zerkow sta in piedi dentro una fossa, con tutto intorno la terra che ha scavato e la pala in mano. Colpisce qualcosa di duro con la pala: è un baule. Lo apre subito con facilità, perchè non è chiuso a chiave, e si drizza levando le braccia al cielo per lo stupore e la meraviglia del contenuto. Si piega di nuovo e prende due oggetti; li guarda e con un urlo animalesco li solleva in aria, mentre la strana luce colpisce gli oggetti: sono la brocca e la coppa d'oro. Egli se li stringe al petto baciandoli e facendoli tintinnare con leggeri colpetti.

DISSOLVENZA IN CHIUSURA.

DISSOLVENZA IN APERTURA sulla scena di prima, col letto, la culla e Zerkow seduto sul letto. Esce dallo stato di trance, si accorge che si è trattato di pura immaginazione e si butta sul letto col corpo scosso dai singhiozzi.

CHIUSURA A IRIDE.

* * *

APERTURA A IRIDE - Esterno della casa di Zerkow. Zerkow entra in campo uscendo dall'interno della casa con la bara del bimbo sotto il braccio, seguito da Maria. La macchina è sul « perambulator », sopra di loro. Zerkow non dà alcun segno di lutto o di dolore. Maria piange, si asciuga le lacrime, si ferma come in cerca di qualcosa. Zerkow esce di campo.

PRIMO PIANO di Maria, che si guarda intorno con gli occhi velati di lacrime.

DETTAGLIO dei rottami nel cortile.

RITORNO AL PRIMO PIANO - Maria si guarda ancora intorno, finchè i suoi occhi si posano su un vaso di gerani semi-appassiti che è sul davanzale della finestra.

DETTAGLIO del vaso di gerani.

PIANO MEDIO dell'intera figura di Maria che guarda verso il cancello.

RIPRESA DAL SUO ANGOLO del recinto col cancello aperto, Zerkow lo sta oltrepassando.

RITORNO ALLA SCENA - Maria si volta di scatto, corre verso la finestra, afferra il vaso e ne estrae la pianta col terriccio attaccato alla radice.

PRIMO PIANO della pianta nelle sue mani.

RITORNO ALLA SCENA - La nasconde sotto la giacca, ed esce dalla scena verso la macchina. La macchina sul « perambulator » la segue per qualche metro, mentre lei corre via piangendo e asciugandosi le lacrime.

PIANO TOTALE da una stanza della casa di fronte, con la macchina rivolta in basso. Zerkow è già lì. Maria entra in scena attraversando il cancello. Di fronte al cancello il carro di Zerkow col suo sparuto cavallo e l'insegna « Zerkow il Rigattiere ». Egli sta per mettere la bara sul retro del carro quando Maria se ne accorge, lo afferra per un braccio e con una tremenda implorazione negli occhi offuscati dalle lacrime gli prende la bara, stringendosela fra le braccia. Zerkow è indifferente, purchè non debba portarla lui: per lui è un carico come un altro. Sale in cassetta, prende le redini e la frusta, lasciando che Maria salga come può, con la piccola bara fra le braccia. Infine essa riesce a sedersi, lui frusta il cavallo, il carro si muove.

CHIUSURA A IRIDE.

* * *

APERTURA A IRIDE - La stanza da letto di Zerkow; Zerkow in camicia da notte sta per infilarsi nel letto sollevando le coperte; Maria è seduta sul letto in completo torpore, col mento fra le mani, i gomiti sulle ginocchia, gli occhi fissi lontano. Zerkow gli si avvicina di spalle, dal di sotto della coperta, appoggiando il mento alla mano e il gomito al cuscino: Dice:

DIDASCALIA - « *Ora, ragazza mia, ricominciamo da capo... C'erano cento pezzi...* ».

RITORNO ALLA SCENA - Maria si volta, lo guarda distrattamente e dice:

DIDASCALIA - « *Non so di che stai parlando, Zerkow* ».

RITORNO ALLA SCENA - Zerkow dice: « *Ma dei piatti d'oro, del servizio!* ». Maria:

DIDASCALIA - « *Non c'è mai stato nessun servizio di piatti d'oro. Si vede che te lo sei sognato* ».

PRIMO PIANO - Zerkow la guarda, si strofina le labbra, con impazienza, e dice: « *Avanti, Maria, continua. I piatti d'oro...* ».

PRIMO PIANO - Maria, aggrottando le ciglia:

DIDASCALIA - « *Quali piatti d'oro?* ».

PRIMO PIANO - Zerkow si siede, guardandola fisso:

DIDASCALIA - « *I piatti d'oro della tua famiglia! Me l'hai raccontato almeno cento volte!* ».

PRIMO PIANO di Maria:

DIDASCALIA - « *Tu sei pazzo* ».

PIANO MEDIO di ambedue: Zerkow si arrabbia, le afferra il polso e glielo torce, dicendo:

DIDASCALIA - « *Pazza sei tu. Non cercare di ingannarmi, o te ne pentirai!* ».

RITORNO ALLA SCENA - Egli le torce di nuovo il polso, spinge il viso verso di lei, dice:

DIDASCALIA - « *Tu sai dove è; tu l'hai preso per nascondermelo* ».

RITORNO ALLA SCENA - Egli rotea gli occhi furiosamente per tutta la stanza,

le lascia andare il polso e la scuote per le spalle dicendo: «*Dov'è? Dov'è? Dimmelo o te ne pentirai!*». Maria dice:

DIDASCALIA - «*Non c'è. Non c'è in nessun posto. Quali piatti d'oro? Io non mi ricordo di nessun piatto d'oro*».

RITORNO ALLA SCENA - Egli la scuote per le spalle, sempre più furioso e dice:

DIDASCALIA - «*Ti farò parlare io, vedrai!...*».

RITORNO ALLA SCENA - Maria dice: «*Ma stai un po' zitto!*».

CHIUSURA A IRIDE.

* * *

APERTURA A IRIDE - La stanza da letto di Zerkow. Maria è a letto. Dalla parte di Zerkow la coperta è rovesciata, il guanciale conserva l'impronta della testa. Maria si volta nel sonno, la sua mano casualmente tasta il punto in cui dovrebbe essere la testa di Zerkow.

PRIMO PIANO della mano di Maria sul cuscino di Zerkow, che cerca la testa del marito.

PRIMO PIANO del viso di Maria. E' ancora mezzo addormentata ma si accorge che Zerkow non c'è.

RITORNO AL PIANO MEDIO illuminato dai raggi della luna che entrano dalla piccola finestra. Essa si siede sul letto, si guarda intorno senza vedere Zerkow. Si china e accende un mozzicone di candela, ascolta i rumori della notte, si alza, si avvolge intorno al corpo uno scialle sporco, prende la candela e si avvia furtivamente verso le scale.

PIANO MEDIO in cima alle scale. Maria con la candela in mano comincia a scendere prudentemente i gradini, in punta di piedi.

PIANO MEDIO - In fondo alle scale. Maria entra in campo scendendo dall'alto, si ferma riparando la luce della candela con la mano, rimane in ascolto. Si volta verso la tenda della cucina e si incammina in quella direzione.

PIANO MEDIO dal retro della tenda che separa la cucina dalla bottega. Maria entra sempre riparando la candela, procede fino alla divisione della tenda e sempre guardinga spia dall'altra parte.

PRIMO PIANO di Maria, con la testa che esce fuori dalla tenda, intenta a spiare.

RIPRESA DAL SUO ANGOLO di Zerkow: con un piccone, alla luce di una lanterna sta sollevando le assi del pavimento di fronte all'acquaio.

PRIMO PIANO di Zerkow, che si ferma e dice:

DIDASCALIA - «*... Erano più di cento pezzi, e tutti d'oro...*».

RITORNO AL PIANO MEDIO - Egli ricomincia a scavare.

RIPRESA DAL SUO ANGOLO - Niente, tranne le assi e il suolo della cucina.

RITORNO AL PRIMO PIANO - Zerkow dice:

DIDASCALIA - «*Li troverò. Sono nascosti da qualche parte in casa*».

RITORNO AL PRIMO PIANO di Maria intenta a spiare.

RITORNO AL PIANO MEDIO DAL SUO ANGOLO - Egli guarda in giro deluso, batte alcuni colpi su vari punti del pavimento, poi delle pareti.

PRIMO PIANO di Zerkow: qualcosa in direzione della tenda sembra attirare la sua attenzione. Si volta di scatto e vede Maria.

RIPRESA DAL SUO ANGOLO della divisione della tenda, col viso di Maria che spia.

RITORNO AL PRIMO PIANO - Zerkow si accorge che lei lo sorveglia, la sua espressione diventa minacciosa.

RITORNO ALLA RIPRESA DAL SUO ANGOLO - Il viso di Maria sparisce.

PIANO MEDIO - Zerkow si guarda intorno in cerca di qualcosa: il frustino di cui si serve per il cavallo è appoggiato alla tenda. Egli lo afferra, su tutte le furie, e reggendo la lanterna con l'altra mano corre all'inseguimento.

PIANO MEDIO dal fondo delle scale. Maria terrorizzata sta salendo di corsa.

PIANO MEDIO in cima alle scale. Maria passa di corsa.

RITORNO AL PIANO MEDIO in fondo alle scale: Zerkow sta salendole di corsa col frustino e la lanterna.

PIANO MEDIO del letto dalla parte di Maria. Spegne la candela, si infila nel letto coprendosi tutta con le coperte.

RITORNO AL PIANO MEDIO in cima alle scale. Zerkow è lì con la lanterna e il frustino. Si ferma a guardare in direzione di Maria.

RIPRESA DAL SUO ANGOLO di Maria tutta nascosta dalla coperta.

PIANO MEDIO - Zerkow esce dal campo profferendo terribili minacce.

PIANO MEDIO - Il capezzale di Maria. Zerkow entra col frustino in mano, strappa via la coperta, con gli occhi fuori delle orbite; Maria si siede fingendosi sorpresa. Dice: « *Cosa vuoi?* ».

PRIMO PIANO - Zerkow dice:

DIDASCALIA - « *Dov'è, bestia? Dimmi dov'è!* ».

PRIMO PIANO di Maria dal suo angolo. Essa scuote la testa e dice: « *Non lo so* ».

RITORNO A ZERKOW che dice: « *Ti farò parlare io!* ». Alza il frustino, colpisce.

RITORNO AL PRIMO PIANO di Maria. Il frustino la percuote, essa si protegge la testa con le mani.

RITORNO A ZERKOW che la frusta sempre più forte.

RITORNO A MARIA - Il frustino la colpisce sulle braccia, essa dice:

DIDASCALIA - « *Te lo direi se lo sapessi. Ma non so niente* ».

PIANO MEDIO di ambedue. Zerkow improvvisamente butta via il frustino e tira fuori dai pantaloni un grosso coltello. Apre svelto la lama e alza la mano.

RITORNO AL PRIMO PIANO - Zerkow col coltello alzato guarda minaccioso Maria.

PRIMO PIANO - Maria, terribilmente impaurita, cerca di alzarsi.

PIANO MEDIO di ambedue. Egli la tiene ferma, col coltello in direzione della gola.

RITORNO AL PRIMO PIANO - Zerkow dice:

DIDASCALIA - « *Lo so che lo tieni nascosto. Dimmelo o te ne pentirai!* ».

PIANO MEDIO - La stanza di Marcus (1). Egli sta riempendo un bauletto asso-

(1) Marcus è cugino di Trina, diventata nel frattempo moglie di Mc Teague.

lutamente inadeguato. La stanza è tutta in disordine, egli cerca di sistemare un paio di stivali da cowboy nel baule, ma non ci riesce.

PRIMO PIANO di Marcus che dice:

DIDASCALIA - « *Porco cane! Ho provato di qui, ho provato di là e non ci riesco!* ».

RITORNO ALLA SCENA - Egli tenta ancora di sistemare gli stivali; dice:

DIDASCALIA - « *Vuol dire che non vi porterò, porc...* ».

PIANO MEDIO - Esterno del cancello di Zerkow, con una luce verdognola che piove dal fanale stradale. Maria esce di corsa a piedi nudi, in camicia da notte, con lo scialle buttato addosso. Si guarda intorno un attimo, terrorizzata, poi più svelta che può corre verso la Laguna.

PIANO MEDIO - La stanza da letto di McTeague. McTeague è seduto sul letto, in pigiama, e si sta facendo un pediluvio. Trina è seduta sull'altra sponda del letto in kimono e coi bigodini. Ha una limetta in mano e si sta facendo il manicure.

PRIMO PIANO - Trina si guarda le unghie con aria critica.

PRIMISSIMO PIANO delle unghie dal suo angolo. Appaiono molto belle.

PIANO MEDIO - Ripresa in cima alle scale. Maria entra di corsa, senza fiato; sta per inciampare, si guarda attorno per un attimo, non sa dove dirigersi. Vede la stanza di Marcus e corre in quella direzione.

PIANO MEDIO - Esterno della stanza di Marcus; essa arriva di corsa e bussa forte alla porta, che viene aperta dall'interno. Maria si infila dentro.

PIANO MEDIO - Interno della stanza di Marcus, con Marcus e Maria ripresi dall'alto. Con una pantomima essa lo prega di chiudere la porta e di non lasciare entrare lui.

PRIMO PIANO - Maria, con gli occhi sbarrati dal terrore e tutta tremante, racconta a Marcus la storia, mostrandogli la lunghezza del coltello e la posizione di Zerkow, col coltello alzato sopra di lei, pronto ad ucciderla.

PIANO MEDIO - In cima alla scala. Zerkow sale, si guarda intorno, col coltello in mano, chiama Maria.

PIANO MEDIO - Maria e Marcus alla porta. Maria prega Marcus di non lasciarla andare via con Zerkow. Marcus fa un ampio gesto: « *Lo spezzerò in due. Credete che abbia paura del suo coltello?* ».

PIANO MEDIO - Esterno della stanza di Marcus, Zerkow avanza furtivamente, ascolta.

PRIMO PIANO - Zerkow grida: « *Lo so che sei lì, lo so, ragazza mia, ora ti farò pentire, vedrai!* ». Marcus apre la porta dall'interno, e dritto sulla soglia dice: « *Ti farò pentire io!* ».

PRIMO PIANO - Zerkow dice:

DIDASCALIA - « *Voglio mia moglie. Perchè è entrata nella vostra stanza?* ».

PRIMO PIANO - Maria si rivolge concitatamente a Marcus: « *Guardate, ha il coltello!* ».

PRIMO PIANO - Zerkow la sente, dice: « *Ah, sei qui tu. Esci e torna a casa* ».

PIANO MEDIO - Ci sono tutti. Entrano in scena McTeague e Trina, McTeague a piedi nudi. Osservano la scena con curiosità. Anche Miss Baker e il Vecchio

Grannis (2) entrano in scena uscendo dalle rispettive stanze con le vestaglie addosso. Miss Baker ha in testa dei bigodini di carta.

PRIMO PIANO di Marcus che dice: « *Fuori di qui!* ».

RITORNO AL PRIMO PIANO - Zerkow, un po' intimorito da Marcus, dice: « *Me ne vado, ma deve venire anche lei* ».

RITORNO AL PRIMO PIANO - Marcus dice: « *Fuori di qui, e posa quel coltello!* ».

PIANO MEDIO di tutti e due. Marcus gli strappa di mano il coltello, lo prende per le spalle e con un calcio lo stende a terra.

PRIMO PIANO di Marcus tutto eccitato.

PIANO MEDIO con tutti. Zerkow è a terra; si alza timoroso e dice: « *Voglio Maria* ». Marcus dice: « *Fuori di qui o ti caccio fuori io* ». Zerkow scappa di corsa.

PRIMO PIANO - Marcus dice:

DIDASCALIA - « *Credeva di farmi paura con quel coltello, ma io non ho paura di niente* ».

RITORNO ALLA SCENA - Egli sta guardando in direzione di McTeague.

PIANO MEDIO - Esterno della casa. Zerkow entra in scena dall'interno, guarda dietro di sè e corre in direzione della sua casa.

PIANO MEDIO - Esterno della porta di Marcus. Maria esce sul pianerottolo, tutti le si affollano intorno e le chiedono cosa è successo. Lei racconta.

PRIMO PIANO di Marcus che dice: « *Ma perchè gli avete parlato di quei piatti d'oro, la prima volta?* ».

PRIMO PIANO di Maria che dice:

DIDASCALIA - « *Non gliene ho mai parlato. Non ho mai sentito parlare di piatti d'oro. Si è immaginato tutto lui. Deve essere pazzo* ».

RITORNO ALLA SCENA - Essi si guardano l'un l'altro.

PIANO MEDIO - La stanza da letto di Zerkow. Egli entra di corsa lanciando occhiate furiose in giro; ha un'idea, corre dalla parte del letto in cui abitualmente dorme Maria, alza le coperte, il lenzuolo, il materasso, guarda sotto il letto.

RITORNO AL PIANO MEDIO - Esterno della porta di Marcus. Maria termina il suo racconto.

PRIMO PIANO - Maria dice:

DIDASCALIA - « *Credo che andrò, ora. Non ho paura di lui, se è senza coltello* ».

RITORNO ALLA SCENA - Marcus le dice di chiamarlo se Zerkow ricomincia. Maria esce. Anche gli altri rientrano nelle rispettive stanze. Marcus entra nella sua, e chiude la porta dall'interno.

DISSOLVENZA IN CHIUSURA.

* * *

APERTURA A IRIDE sul riquadro della finestra della stanza di Zerkow. Il viso di Zerkow appare dal basso, si schiaccia contro il vetro, sparisce, si riaffaccia di nuovo lentamente per spiare.

(2) Una vecchia zitella e un vecchio veterinario che hanno in affitto due stanze sullo stesso pianerottolo.

DETTAGLIO del cortile di scarico. Di spalle si vede Maria, ha una pala in mano e sta riempendo di terra una buca. Poi monta sul terriccio e lo pesta coi piedi; si guarda intorno come se temesse di essere vista, getta la pala e torna verso casa.

RITORNO ALLA RIPRESA DELLA FINESTRA - Il viso di Zerkow sparisce.

PIANO MEDIO - Interno della stanza di Zerkow, verso la porta. Zerkow si è nascosto dietro un fascio di rottami di ferro. La porta si apre, entra Maria e comincia a salire le scale. Subito Zerkow riemerge, apre la porta ed esce.

PIANO MEDIO del cortile. Zerkow raccatta la pala, si guarda intorno, si accerta che nessuno lo veda e comincia a spalare.

PRIMO PIANO della finestra della stanza da letto. Maria si affaccia, incidentalmente guarda in giù e lo vede.

RIPRESA DAL SUO ANGOLO di Zerkow che scava con tutta la forza. Improvvisamente scopre il cadavere di un gatto nero; lo prende per la coda, poi subito lo lascia cadere nella buca scavata e rapidamente la ricopre di terra.

PRIMO PIANO di Maria alla finestra che ride sarcastica.

CHIUSURA A IRIDE.

* * *

APERTURA A IRIDE in casa di Zerkow. Zerkow sta picchiando Maria col frustino, lei sta tutta curva, cerca di proteggersi la testa con le mani, si lascia picchiare. Lui rovescia il frustino e col manico la colpisce forte tre volte.

PRIMO PIANO di Zerkow mentre la batte. Dice:

DIDASCALIA - « *So che li hai nascosti, ma ti farò parlare io...!* ».

PRIMO PIANO di Maria che si rannicchia, sempre cercando di proteggersi la testa. Dice:

DIDASCALIA - « *Io non ho nascosto niente* ».

RITORNO AL PIANO MEDIO con ambedue. Egli getta via il frustino, prende dalla tasca un coltellaccio, afferra Maria per i capelli e le avvicina pericolosamente la lama.

PRIMO PIANO di Maria che vede terrorizzata il coltello, riflette disperatamente e dice:

DIDASCALIA - « *Se mi uccidi non potrò dirtelo mai più* ».

RITORNO AL PRIMO PIANO di Zerkow che la guarda, la mano con il coltello ricade.

PIANO MEDIO di ambedue. Egli mette via il coltello. Maria si alza dal pavimento. Zerkow trema tutto, comincia a singhiozzare, si nasconde il viso fra le mani, si inginocchia e torcendosi le mani la scongiura di dirglielo.

* * *

MEZZO PRIMO PIANO di Trina: sta davanti al baule aperto, intenta a riporre nella sua borsa di camoscio il denaro che è riuscita a farsi dare da McTeague. Sorride, chiude svelta il baule e si rimette a lavorare (3).

---

(3) Trina intaglia figurine di legno.

PIANO MEDIO - All'esterno della porta di Trina bussa Maria.

PIANO MEDIO - La stanza di McTeague. Trina si volta dicendo: « *Entrate* », ma poi si ricorda che ha chiuso a chiave la porta e corre ad aprire. Entra Maria. Trina le dice di sedersi ed essa si siede sul letto, col mento appoggiato alla mano: comincia a raccontarle i suoi guai con Zerkow, rappresentando con gesti e pantomime lo scavo della buca e le frustate. Si sbottona il colletto e mostra a Trina i segni sul collo e sulle spalle, raccontandole anche del coltello.

DISSOLVENZA IN CHIUSURA.

(La macchina da presa segue McTeague che è in cerca di lavoro)

DISSOLVENZA IN APERTURA.

PIANO MEDIO di Trina e Maria nella stanza.

PRIMO PIANO di Trina che dice:

DIDASCALIA - « *Avrei una paura terribile di un uomo come quello* ».

PRIMO PIANO - Maria (ripresa dall'angolo di Trina) scuote la testa e dice:

DIDASCALIA - « *Non mi ucciderà. Se lo facesse non riuscirebbe mai a sapere dove sono i piatti. Così pensa lui* ».

RITORNO A TRINA che dice:

DIDASCALIA - « *Ma siete stata voi a dirgli dei piatti!* ».

RIPRESA di Maria dal suo angolo; dice: « *Io? Mai! Voi siete tutti pazzi* ».

DISSOLVENZA IN CHIUSURA.

(La macchina da presa segue McTeague).

DISSOLVENZA IN APERTURA - Maria e Trina parlano ancora.

PRIMO PIANO di Maria che dice:

DIDASCALIA - « *Signora McTeague, non avreste un po' di tè? Facciamoci una tazza di tè* ».

PRIMO PIANO - Trina, con la subitanea apprensione dell'avara, si affretta a dire: « *No, non ho neppure un briciolo di tè, neppure un briciolo* ». E scuote la testa in segno di deciso diniego.

DISSOLVENZA IN CHIUSURA.

(La macchina da presa segue McTeague che torna a casa zuppo di pioggia. Non ha trovato lavoro e si lamenta che Trina, nonostante i cinquemila e più dollari che ha da parte, non le abbia lasciato neppure un centesimo per il tram).

DISSOLVENZA IN APERTURA.

PIANO MEDIO della stanza di McTeague. Trina saluta Maria, che apre la porta e se ne va. Trina ritorna al tavolino, soprapensiero, guarda il fornello e poi la porta: sorride, va al fornello, lo accende, mette a bollire un pentolino d'acqua, apre il pacchetto del tè, con le dita ne prende un mucchietto che posa sul palmo della mano, ne rimette un po' nel pacchetto e il resto lo versa nel pentolino.

DISSOLVENZA IN CHIUSURA.

DOPPIO SCHERMO OPACO VERTICALE - Esterno della casa di McTeague. Trina con

uno scialle blu e i capelli in disordine esce dalla porta di ingresso e si avvia lentamente verso destra.

TOTALE della strada. Trina entra da sinistra e affretta l'andatura, con le ciabatte che fanno clip-clap ad ogni passo.

PIANO MEDIO - Esterno del cancello di Zerkow. Di fianco c'è un arrotino che sta affilando un coltello dall'apparenza sinistra. Trina entra in scena, dà una occhiata all'uomo, apre il cancello ed entra.

PIANO MEDIO - Esterno della casa di Zerkow. Trina entra, tira il campanello che però non suona. Guarda in su.

PRIMO PIANO - Il filo del campanello è rotto.

RITORNO ALLA SCENA - Trina entra in casa.

PIANO MEDIO - Interno della casa di Zerkow verso la porta. Trina entra, si dirige verso la scala, si guarda intorno e chiama « *Maria!* ». Evidentemente non ottiene risposta, guarda la tenda che divide l'ambiente e si avvia, senza alcun sospetto, verso la macchina.

PIANO MEDIO verso la tenda: c'è un lume acceso all'interno, e sulla tendina si proietta l'ombra immobile di Maria seduta sulla sedia; sembra addormentata. Trina entra attraverso l'apertura; si vede la sua ombra che si arresta e dice « *Maria* ». L'ombra di Trina si muove con curiosità e un po' di sospetto verso l'ombra di Maria, finchè Trina la tocca con una mano per svegliarla. L'ombra del corpo di Maria cade dalla sedia sul pavimento. Trina urla, con un gesto di terrore, indietreggia fino alla tenda, si volta e scappa terrorizzata verso la macchina.

MEZZO PRIMO PIANO dall'esterno della finestra verso l'interno. Trina entra in campo, si guarda intorno in preda a un terrore indescrivibile, ha le mani nei capelli, non sa cosa fare, scappa via.

RIPRESA DAL TETTO DELLA CASA DI FRONTE con la macchina volta in basso. Trina esce di corsa dalla porta.

PIANO MEDIO dall'altra parte della strada verso il cancello. Trina esce sempre di corsa dal cancello, si guarda intorno agitatissima.

PIANO MEDIO - La strada, con Trina a destra, e a sinistra, di fronte a lei, il furgone del macellaio. Il garzone ha un piede sulla ruota e sta per montare. Sullo sfondo si vede un venditore di selvaggina, con un mazzo di anitre in mano; cammina in mezzo alla strada dando di spalle alla macchina, verso Trina.

PRIMO PIANO di Trina, che corre sconvolta verso il garzone del macellaio.

RIPRESA DAL SUO ANGOLO del garzone che la fissa stupito, si siede e parte, guardandosi indietro.

PIANO MEDIO dall'altro lato della strada verso Trina. Il venditore la oltrepassa proprio ora, e la guarda con un po' di sospetto. Lei capisce che anche lui scapperebbe e non lo ferma. Il venditore ambulante esce di campo.

PRIMO PIANO di Trina, con le mani alle tempie, si guarda intorno cercando di concentrarsi, poi ricomincia a correre.

RIPRESA DALLA LAGUNA verso la strada. Trina corre terrorizzata, in direzione della macchina.

PIANO MEDIO - Il negozio del sellaio Heise. Heise sta spolverando qualche articolo di cuoio fuori della porta, sul marciapiede. Trina entra in scena sempre correndo.

MEZZO PRIMO PIANO di ambedue. Essa lo tocca sulla spalla e lo tira per la manica, egli si volta impaurito e sorpreso. Trina si porta la mano alla gola e inghiottisce qualcosa che sembra averle tolto il respiro. Gli dice: «*Maria è stata uccisa. La moglie di Zerkow. L'ho trovata io*». Heise dice: «*Ma via, scherzate*». Lei dice: «*No, l'ho vista io. E' morta*».

PIANO MEDIO - Tutti e due si mettono a correre verso sinistra.

PIANO MEDIO verso la strada. I due vengono avanti correndo a sinistra della macchina.

PIANO MEDIO dall'altro lato della strada la casa di Zerkow. Il venditore ambulante, una donna con una piccola scopa il mano e la gonna rimboccata e un altro uomo parlottano fra di loro, guardando di tanto in tanto i due che si avvicinano. Trina ed Heise entrano di corsa da destra, e mentre li oltrepassano e si infilano nel cancello, il venditore chiede loro se è successo qualcosa.

RIPRESA DAL VANO della porta di Zerkow verso la Laguna. Due uomini che hanno appena oltrepassato Heise e Trina si fermano e si voltano indietro ad osservarli.

RIPRESA DALLA STESSA PORTA verso la casa di fronte; una donna con un asciugamano intorno alla testa alza il vetro della finestra, guarda in giù e chiama la donna che parla col venditore.

PIANO MEDIO - L'ingresso di Zerkow. Heise e Trina entrano.

RIPRESA DALL'INTERNO verso la porta. Heise e Trina entrano correndo, egli si gira verso di lei e chiede: «*E' qui?*». Trina gli indica la cucina. Tutti e due vi si dirigono.

PIANO MEDIO verso la tenda. Heise e Trina entrano.

PIANO MEDIO dall'acquaio verso la tenda. Heise e Trina entrano in campo e si fermano a guardare in basso sul pavimento.

RIPRESA DAL LORO ANGOLO di Maria distesa sul pavimento col viso rivolto in giù.

RITORNO ALLA SCENA - Heise dice:

DIDASCALIA - « *Per Dio, gliel'ha fatta questa volta. L'ha sempre detto che l'avrebbe uccisa* ».

RITORNO ALLA SCENA - Egli dice che devono chiamare la polizia e trascina via Trina, che è rimasta a guardare stranamente affascinata.

RIPRESA DALLA TENDA verso la porta. Nella stanza ci sono il venditore ambulante, un uomo con un cappello a larghe falde, la donna con la scopetta in mano e altri tre uomini: tutti guardano con eccitazione Heise e Trina mentre escono. Poi avanzano verso la tenda intimoriti e curiosi al tempo stesso.

TOTALE dal tetto guardando in giù. Heise e Trina escono di corsa. La strada di fronte alla casa di Zerkow è gremita di curiosi. Heise e Trina escono dal cancello e cercano di passare. Due poliziotti si fanno largo fra la folla a forza di gomiti. Con loro è un uomo in borghese che disperde la folla; mentre i due agenti in uniforme corrono dentro sopravviene il terzo. Heise

e Trina gli dicono che è stato commesso un delitto. Egli si allontana di corsa verso la Laguna, loro due rientrano nel cortile insieme al poliziotti.

RIPRESA DALL'INTERNO verso la porta. I poliziotti, Trina ed Heise corrono verso la macchina; uno dei poliziotti si ferma per trattenere la folla che è entrata nel cortile, mentre gli altri tre proseguono.

PIANO MEDIO verso la tenda. Heise, Trina e il poliziotto entrano dentro si vedono le loro ombre rivolte verso il cadavere, ma il poliziotto è l'unico che si avvicina. Si vedono le loro ombre riavvicinarsi alla tenda, ed essi escono.

PIANO MEDIO verso la porta. Essi avanzano dando le spalle alla macchina ed escono dalla porta nel cortile.

RIPRESA DAL TETTO, del cortile e della strada. Arriva l'ambulanza. Il dottore e l'ordinanza saltano giù dal furgone ed entrano nel cortile, mentre un poliziotto trattiene la folla nella strada, e un altro nel cortile. Heise, Trina e i due agenti entrano in scena di spalle correndo verso il cancello, si incontrano in mezzo al cortile e gli agenti dicono al dottore che la donna è morta. Il dottore e l'ordinanza tornano verso l'ambulanza. Tutte le finestre della casa di fronte sono piene di gente che guarda in giù, oltre il recinto.

RIPRESA DAL TETTO della casa di fronte. Trina ed Heise nel cortile, gli agenti sulla soglia. Entra in campo McTeague, si guarda intorno perplesso, vede Trina la raggiunge sollecito. Lei gli spiega a gesti l'accaduto.

LENTA CHIUSURA A IRIDE.

APERTURA A IRIDE - La stanza di McTeague. Trina, coi capelli sciolti, è seduta sulla sponda del letto in camicia da notte.

PRIMO PIANO di Trina, con gli occhi spalancati che fissano lo spazio. Dice:

DIDASCALIA - « *E tutto questo per un servizio di piatti che non è mai esistito!* ».

RITORNO ALLA SCENA - Trina rabbrividisce, si infila nel letto.

CHIUSURA A IRIDE.

APERTURA A IRIDE sulla torre del Ferry; è notte, l'orologio segna mezzanotte e cinque.

DISSOLVENZA IN CHIUSURA E IN APERTURA - Il molo del porto. Alcuni uomini della guardia costiera e due poliziotti stanno tirando su dall'acqua un corpo gocciolante.

PRIMO PIANO - Una mano adunca tiene avvinghiato un sacco di tela.

RITORNO ALLA SCENA - Gli agenti cercano di liberare il sacco dalla mano che lo stringe, ma non ci riescono perchè la mano è rigida. Prendono un coltello e tagliano il sacco, vuotandone sul molo il contenuto.

PRIMO PIANO di pentole arrugginite, piatti di stagno, coltelli e forchette di ottone, un centinaio di pezzi in tutto.

INIZIO CHIUSURA A IRIDE su piatti di stagno. Un istante di arresto.

CHIUSURA COMPLETA.

Testi e documenti per La dame blanche

Una lettera

di DENISE VERNAC

Senza la collaborazione fervida, premurosa, generosa di Denise Vernac — che fu, come è noto, compagna devota e collaboratrice attiva di Stroheim durante l'ultimo e più difficile periodo della sua esistenza — la compilazione di questo fascicolo sarebbe stata impossibile. Alla sua cortesia squisita — per la quale Le esprimiamo qui intera la nostra gratitudine — si deve fra l'altro il privilegio che «Bianco e Nero» *ha di pubblicare per la prima volta testi come quelli estratti dallo scenario irrealizzato di* La dame blanche *e i disegni (pure di Stroheim) ad esso relativi. Denise Vernac ha messo a disposizione (come già aveva fatto in occasione della « personale » di Stroheim, tenuta a Venezia) quanto di più prezioso le ha lasciato l'artista, scomparendo: scenari, disegni, costumi, fotografie, oggetti, libri, scritti che tutti in vario modo testimoniano del suo genio. Alla signora Vernac dobbiamo pure il testo inedito di Renoir. A lei dobbiamo soprattutto i consigli e le informazioni che essa pazientemente ci ha fornito, specie all'epoca della retrospettiva veneziana, e di cui ci siamo valsi per la rettifica di certi dati filmografici, oltre che per una più retta comprensione della vita e dell'opera di Stroheim.*

Nell'impossibilità (dovuta a ragioni di spazio) di pubblicare per intero non diciamo la sceneggiatura (di cui riproduciamo la parte iniziale), ma il soggetto — pur esso steso in forma assai particolareggiata e diffusa — di La dame blanche, *avevamo pregato la signora Vernac di accompagnare i brani della sceneggiatura del film con un esauriente riassunto del soggetto, che permettesse al lettore di rendersi pieno conto del significato di questo, che rimane il più importante tra i progetti di Stroheim rimasti irrealizzati. Insieme con gli estratti della sceneggiatura Giulio Cesare Castello ha ricevuto dalla signora Vernac una lunga lettera. Invece di rielaborare le informazioni in essa contenute, si è pensato fosse preferibile tradurla e pubblicarla integralmente.*

Caro amico,

spero che questo plico vi giungerà in tempo utile. Le mie precarie condizioni di salute non mi hanno consentito di fare ritorno a casa mia a Maurepas ed è per tale ragione che ho tardato un po' ad inviarvi questi fogli della sceneggiatura della *Dame blanche*. La sequenza iniziale del « foot-washing » (*in inglese nel testo, che è scritto in francese*: *significa « lavanda dei piedi »*) vi è inclusa nella sua integrità. Vi ho inoltre inviato la scena tra Francesco Giuseppe e l'Imperatrice, perchè mi sembrava particolarmente interessante. C'è un abisso fra la « Sissi » di panna montata dei recenti film austriaci e la donna malata, irrazionale, sull'orlo della pazzia, di von Stroheim. Mi è pure sembrato che la prima sequenza fosse quella che vi avrebbe interessato di più, perchè completa i documenti disegnati che voi avete avuto.

Io comincio a girare lunedì prossimo negli *Ambitieux,* che dirige Ives Allégret, e per me in questo momento si tratta di un grande sforzo. Non avrò quindi certamente il tempo di inviarvi nulla prima della vostra *last date ligne* (così nel testo: significa « del vostro ultimo termine ») e per tale ragione vi do qui in tre parole qualche chiarimento riguardo alla *Dame blanche.*

Questa Dama Bianca è un'apparizione fantomatica, lieve e misteriosa che si manifesta ogni volta che la tragedia colpisce la dinastia degli Absburgo. I quali dal canto loro personificano l'Austria per il periodo che interessa il film (1888-1919).

Attraverso tre famiglie: 1) gli Absburgo; 2) la famiglia di un vecchio aristocratico, Gran Maestro delle cacce imperiali, Capocaccia dell'Imperatore, che ha la passione di allevare delle aquile; 3) quella di un fornaio pasticciere, incaricato di fornire i panini per il breakfast dell'Imperatore — famiglie i cui destini si intrecciano fra loro —, si assiste alla vita stessa dell'Austria, in tutti i suoi strati sociali, il tutto commentato dal brio del vecchio Augustin — il solo che la catastrofe non toccherà, perchè, non possedendo nulla, egli è per lo meno ricco di esperienza.

Il fornaio lavora per l'Imperatore. Fa il pane per la sua tavola. Suo figlio complotta contro l'Imperatore e si serve di quel pane per avvelenare il monarca. La figlia del fornaio lacerata fra il suo dovere e l'amore fraterno, si precipita al Palazzo per svelare il complotto. Essa incontra il figlio del Capocaccia e comincia un impossibile amore, il quale fa da *pendant* a quello di Rodolfo e della Vetzera. Prima apparizione della Dame blanche. Il vecchio Imperatore è stato avvelenato? No. Ma Rodolfo si è ucciso al fianco di Maria Vetzera. Condanna degli amori impossibili.

Il vecchio Capocaccia esige che suo figlio sposi una ricca ereditiera. La proprietà pesa e la sua passione di allevare aquile in cattività e di incrementare le cacce ha inghiottito la fortuna familiare.

Il fornaio non vuol perdonare a suo figlio, esige che sua figlia non veda più quell'aristocratico. La discordia regna nelle famiglie.

Le aquile in cattività si battono.

Una rivolta inespressa regna in Austria.

La Dama Bianca passa. L'Imperatrice è assassinata. Il vecchio Imperatore curva la schiena sotto questo colpo gratuito dalla mala sorte.

L'Imperatore vuol sapere quel che il popolo pensa, interroga il figlio del fornaio. Ciascuno ascolta il punto di vista dell'altro e capisce quello che li separa. Ma nulla può recarvi rimedio. Tuttavia l'Imperatore grazia l'anarchico. La figlia del fornaio, vittima di uno stupido incidente, scompare per nascondere la sua disgrazia. Il figlio del Capocaccia è disperato.

Terza apparizione della Dama Bianca. Sarajevo.

Il figlio del fornaio e quello del Capocaccia si arruolano, l'uno sapendo di andare verso il disastro ma obbedendo alle tradizioni familiari, l'altro credendo che « finalmente le cose cambieranno ».

Il vecchio Imperatore è più solo che mai. Stavolta l'apparizione è vista librarsi su Vienna. E' la catastrofe per l'Austria intera. La guerra è perduta.

Il Capocaccia è morto e per tutta eredità lascia a suo figlio una vecchia

aquila morente ed un aquilotto. Questo figlio saprà far vivere l'aquilotto? Il simbolo è scoperto.

Il figlio del fornaio ha fatto ritorno storpiato. Vende stringhe e matite all'angolo di una strada... Le cose non sono poi tanto cambiate. Sua sorella ritrova il figlio del Capocaccia. Soltanto l'amore in quella tormenta ha guadagnato dei diritti. All'orizzonte che gli innamorati contemplano al di sopra dei tetti di Vienna, l'apparizione si allontana; essa si dissolve all'orizzonte rischiarato dall'alba.

L'Austria conoscerà giorni migliori?

Ecco qua. Credo che questo vi aiuterà un po'. Aggiungerò che all'epoca in cui Erich doveva realizzare questo film (1939) Jean Renoir doveva scrivere i dialoghi, Jacques Becker essere l'assistente di Erich. Erich, a parte la regia, avrebbe interpretato la parte del Capocaccia e Louis Jouvet quella del suo inseparabile amico, il monaco cistercense, e Jean-Louis Barrault quella del figlio del fornaio.

Ho telefonato a *René Clair, che vi dà il permesso di pubblicare il discorso di Venezia su Erich.*

Mi scuso di essere così sconnessa, ma ho mille cose da preparare. Ricevete i miei auguri più sinceri per il 1959 insieme all'espressione della mia cordialissima amicizia.

DENISE VERNAC

Le prime due sequenze

di ERICH von STROHEIM

« Bianco e Nero » è lieta di pubblicare per la prima volta un ampio estratto della sceneggiatura di La dame blanche, *che Erich von Stroheim sviluppò da un suo soggetto originale. Si tratta delle prime due sequenze del film — la « lavanda dei piedi » e una scena tra l'Imperatore Francesco Giuseppe e l'Imperatrice Elisabetta — trascritte dalla copia di sceneggiatura recante le annotazioni di pugno di Stroheim (vedi nota alla fine). Questo estratto — insieme con le liste di uniformi e accessori e con la serie di schizzi e disegni del regista, che pure pubblichiamo — può dare un'idea (a parte la sua intrinseca importanza come documento inedito) dello stadio di avanzatissima preparazione cui era giunto il film, poi non realizzato per il precipitare degli avvenimenti internazionali e lo scoppio della seconda guerra mondiale.*

La dame blanche

Soggetto originale e sceneggiatura di Erich von Stroheim

PERSONAGGI	INTERPRETI
La Dama bianca	
Francesco Giuseppe I, Imperatore d'Austria	
Elisabetta, Imperatrice d'Austria	
Rodolfo, Principe ereditario d'Austria	
Francesco Ferdinando d'Austria	
Sophia von Hohenberg	
Carlo Francesco Giuseppe d'Austria	
Zita d'Austria	
Principe Liechtenstein, Gran Maestro di Corte . . .	
Duca Montenovo, Gran Maestro di Corte (secondo periodo)	
Conte Ed. Paar, Aiutante di campo di Sua Maestà . .	
Conte Hoyos, intimo di Sua Altezza Imperiale il principe ereditario Rodolfo	
Conte Bombelles, Gran Maestro di Corte di Sua Altezza Imperiale il principe ereditario Rodolfo	
Katherine Schratt, attrice del Teatro Reale e Imperiale	
Generale medico dott. Kerzl, medico di Sua Maestà . .	
Conte Eberhart von Adelhorst, Gran Maestro di caccia	E. von Stroheim
Hubertus (« Bertl »), suo figlio	
Beatrix (« Trixie »), sua figlia	
Padre Martin, monaco cistercense	L. Jouvet

Andreas Huber, cuoco della Reale ed Imperial Corte . .
Betty, sua moglie . . . .
« *Mitzerl* », *sua figlia* . . . .
« *Casperl* », *suo figlio* . . . . J. L. Barrault
« *Il vecchio Augustine* », *suonatore d'organetto* . . .
Anselm Laubmann, Consigliere commerciale, banchiere
Judith, sua figlia . . . .

Epoca: 1888-1919.

Una realizzazione di Erich von Stroheim (*)

APERTURA A FONDÙ. CAMPO LUNGO (sistema Gasparcolor) su tetti di Vienna (foto lA) con la Chiesa di Santo Stefano e il campanile al centro. (Miniatura, su sfondo di cielo e nuvole vere). Sul tetto di Santo Stefano l'aquila bicipite austriaca in nero, rosso e oro si eleva gagliardamente sulle tegole che recano l'impronta del tempo. Del fumo esce dai camini. Carrello in avanti e panoramica verso il basso sino a ritrarre soltanto il tetto della Chiesa con l'aquila bicipite.

SUONO - Campane della Chiesa. Da lontano arriva debolmente il principio di « Hier lieght vor Deiner Majestat - im Staub die Christen-Schaar! » *con accompagnamento d'organo*. Dissolvenza dell'inno religioso e sovrapporsi delle note, provenienti da lontano, di « L'aquila bicipite austriaca », suonata da una banda militare.

DISSOLVENZA INCROCIATA dall'aquila bicipite sul tetto della Chiesa *all'aquila bicipite su una* bandiera gialla. La bandiera comincia a sventolare mentre la camera carrella nuovamente indietro. Dietro di essa compare un cielo azzurro con nuvole bianche. La bandiera è fissata a un'asta che sta in cima a una piccola torre (miniatura - foto 3 e 7). La camera carrella ancora indietro sino a riprendere l'orologio e l'orologio a sole che sono sotto. Entrambi segnano mezzogiorno esatto.

SUONO - Continua il suono di « L'aquila bicipite », ma debolmente.
La suoneria *dell'orologio* suona mezzogiorno (dodici note acute).

CAMPO MEDIO (bianco e nero) di un soldato del Reggimento « Tiroler Kaiser Jäger » armato di sola baionetta, di sentinella davanti alle mura (foto 1). Dà a vedere che si avvicina qualcuno e subito preme il bottone di un campanello elettrico posto vicino a lui sulla parete.

SUONO - Rumori di traffico in genere. La suoneria *dell'orologio* continua: quattro squilli profondi *che indicano un'ora completa.*

C.M. di piccioni al suolo — che beccano del granturco. I piccioni volano via spaventati. Panoramica in sù fino a

SUONO - *Campanello elettrico che* suona tre volte distintamente.

VOCE: « Gee-weeeeeeehr!!!... heraaaaaaaaaaus!!! ».

MEZZO PRIMO PIANO della sentinella (Schreiposten) della Guardia di Palazzo nel cortile interno mentre [sente il suono del campanello, sale sulla pedana, si mette sull'attenti e grida] *continua a gridare con quanto fiato ha in gola* « *ancora due* »

SENTINELLA: « *Gee-weeeeeehr!!! heraaaaaaus!!! Gee-weeeeeehr!!! heraaaaaaus!!!* »

(*) Il film avrebbe dovuto essere realizzato nel 1939.

CARRELLO INDIETRO fino a scorgere anche l'intera Guardia di Palazzo dietro la sentinella (foto 3). I soldati si alzano di scatto dalla panchina, afferrano i fucili che sono sulla rastrelliera, si schierano in doppia fila mentre gli ufficiali escono dal Corpo di Guardia e prendono i loro posti. I soldati si allineano in ordine con straordinaria rapidità.

CAPITANO: « *Guardia... Atteeeeeen... ti!* ».

I soldati eseguono l'ordine.

BREVE MEZZO PRIMO PIANO di una botola di fognatura stradale aperta (disegno 2A) con la bandiera rossa di pericolo issata vicino. L'operaio caccia fuori la testa con curiosità e sembra che veda qualcosa che si avvicina — poi si leva con entusiasmo il berretto e grida: « Hoch » (1)

OPERAIO CHE LAVORA ALLA FOGNA: « *Hoch! Hoch! Hoch* ».

SUONO - *Zoccoli di cavalli.*

BREVE CAMPO MEDIO (angolazione bassa) — Una carrozza aperta tirata da due cavalli si avvicina lentamente alla camera, passando sotto l'Arco (foto 3) e oltre. Accanto al cocchiere di corte siede una Guardia del Corpo con piuma bianca su berretto. Sulla carrozza siede un generale in uniforme di servizio, che fa cenni di saluto *a D. e S.* (2).

BREVE CAMPO MEDIO verso l'Arco a sinistra della Guardia (foto 3). Una folla di civili sullo sfondo, trattenuta da gendarmi di Palazzo. La carrozza passa lentamente sotto l'Arco (da destra a sinistra). Sulla carrozza siede l'Imperatore Francesco Giuseppe I in un uniforme di servizio di Generale austriaco. La folla lo applaude. Accenna saluti *a. D. e S.*

SUONO - Applausi di folla. Rumore di zoccoli di cavalli.

BREVE CAMPO MEDIO della Guardia di Palazzo vista in soggettiva dall'Imperatore (foto 3). (La camera su carrello si muove nella stessa direzione della carrozza).

CAPITANO: « *Attenti aaaaaa destr!* ».

I soldati eseguono l'« attenti a destra » e contemporaneamente le mani scivolano lungo la cinghia dei fucili, impugnandone il calcio. I tamburi suonano la « Marcia del Generale » e così pure le trombe. Gli ufficiali salutano tre volte con la sciabola. La bandiera viene ammainata.

SUONO - Trombe e tamburi.

BREVE CAMPO MEDIO dell'Imperatore, che indossa berretto nero, giacca azzurra, pantalone nero di Generale, seduto all'angolo della carrozza, mentre saluta verso la Guardia.

SUONO - [Cessa] *Come sopra.*

BREVE CAMPO MEDIO della sommità di un camino (disegno 3A). Appare uno spazzacamino, guarda in giù e sventola il berretto.

SPAZZACAMINO - « *Hoch! Hoch! Hoch!* ».

MEZZO CAMPO LUNGO verso la « Porta Svizzera » (4 e 5, nel libro) davanti alla quale stanno due « Guardie del Corpo a cavallo » sui loro destrieri, con le sciabole sguainate. Alcuni gendarmi del Palazzo trattengono indietro la

---

(1) In tedesco nel testo: « Evviva! ».
(2) A destra e a sinistra.

folla. La carrozza dell'Imperatore passa lentamente da destra a sinistra. La folla applaude. Le Guardie salutano. L'Imperatore fa cenni di saluto a destra e sinistra.

SUONO - Applausi. Tamburi, trombe, zoccoli di cavalli.

MEZZO CAMPO LUNGO verso l'Arco, ai lati del quale stanno due grosse statue, sormontato da una balconata (foto 5). « Guardie del Corpo a cavallo » montate, su ciascun lato dell'ingresso, con le sciabole sguainate e gendarmi di Palazzo che trattengono la folla da entrambi i lati. La carrozza dell'Imperatore passa dal primo piano verso il fondo. L'Imperatore saluta a destra e a sinistra e scompare nell'interno.

SUONO - Zoccoli di cavalli. Applausi. Tamburi, trombe.

CAMPO MEDIO — Interno dell'Arco (foto 1). La carrozza entra da destra a sinistra e si ferma davanti a una grande porta a vetri. Da ciascun lato c'è una sentinella del « Kaiser-Jäger ». Al centro un Portiere dell'Imperatore con la mazza. Attraverso la porta a vetri si scorgono due gendarmi di Palazzo ai piedi della scalinata. Il Portiere saluta. Le sentinelle fanno rispettivamente « attenti a sinistra ! » e « a destra ». La Guardia del Corpo esce di corsa dal Corpo di guardia e corre verso la carrozza che entra.

SUONO - Passi, eccetera. Tamburi e trombe tacciono. Si sentono altri tamburi che scandiscono la « Marcia a piedi ».

CAMPO MEDIO (controcampo) dalla porta verso la carrozza. Una Guardia del Corpo porge il braccio perchè l'Imperatore possa appogiarvisi. L'Imperatore scende e accennando dei saluti comincia a salire i gradini. La camera lo accompagna in panoramica. Un lacchè apre la porta dal di dentro. L'Imperatore entra. I gendarmi salutano. Egli risponde lievemente al saluto e sale le scale sulla sinistra.

SUONO - Tamburi che scandiscono la « Marcia a piedi », che si avvicinano.

MEZZO CAMPO LUNGO verso l'Arco a sinistra (foto 3) della Guardia di Palazzo nel Cortile. Appare un uomo della polizia a cavallo e dietro di lui due poliziotti che aprono la strada marciando a tempo con i tamburi. Appare un gruppo di individui dall'aria tipicamente viennese che marcia a tempo con i tamburi. Passano davanti alla camera. Un Tamburo maggiore (Tambour-Wajor) col suo bastone entra in campo. Dà il segno di cominciare.

BREVE CAMPO MEDIO verso la grancassa su di una piccola carrozza, tirata da un poney Shetland. Il tamburino colpisce tre volte il tamburo, a destra e a sinistra. (« Einschlagen »).

SUONO di tamburini, tre colpi di grancassa e tre colpi di piatti.

BREVE MEZZO PRIMO PIANO di due suonatori di piatti che percuotono due volte l'uno contro l'altro i loro piatti di ottone.

SUONO - Due colpi di grancassa e due colpi di piatti.

MEZZO CAMPO LUNGO del fronte della banda musicale mentre si aduna per suonare « L'Aquila bicipite ». La camera su carrello avanza di pochi piedi davanti a loro per fare lo spazio e consentire loro di fare « fianco sinistro », poi si ferma. Dietra la banda marcia un capitano, dietro di questi un drappello della Guardia di Palazzo che viene per dare il cambio.

Appartiene al 4° Reggimento Fanteria « Hoch und Deutchesmeister ». Il capitano dà con la sciabola l'ordine di fare « fianco sinistro ».

SUONO - La marcia « L'aquila bicipite ».

CAPITANO: « *Compagnia, fiancooooo... sinistr!* ».

I soldati eseguono. La camera si muove verso destra, insieme con loro, nei limiti consentiti dal set.

CAMPO MEDIO verso una finestra (foto 2). Un arciere austriaco ed una Guardia del Corpo ungherese stanno alla finestra e guardano verso il basso.

SUONO - « L'Aquila bicipite ». Rumore di passi.

Soggettiva dei due verso il basso — con la « Porta Svizzera » e l'Arco come sfondo, mentre i soldati continuano a marciare.

CAPITANO: « *Compagniaaaaa... Alt! Fiancooooooo... sinistr!* ».

I soldati si fermano, fanno « fianco a sinistra » e si dispongono in due file (Doppelreihen). Il capitano corre dall'ala destra verso il centro e si ferma di fronte al capitano della Guardia smontante. Si salutano con le sciabole.

SUONO - « L'aquila bicipite ».

MEZZO PRIMO PIANO di una coppia formata evidentemente da turisti inglesi, di mezza età, con binocolo e Baedeker, plaid e ombrello, eccetera. Sono fra la folla che osserva la cerimonia. (Dialogo in inglese con sottotitoli in francese).

LEI: « *Dico... questo somiglia al " Cambio della Guardia "!* ».

LUI: « *Esattamente! Ma costoro dovrebbero imparare come facciamo noi... a Buckingham!* ».

MEZZO PRIMO PIANO di due ragazze molto giovani con lunghe treccie a carte da musica, che guardano civettando verso i soldati e parlano piano fra loro.

SUONO - Musica.

PRIMA RAGAZZA - « *Quale?* ».

La seconda ragazza guarda nella direzione indicata.

SECONDA RAGAZZA: « *Il tenente che sta a sinistra del " Kaiser Jäger "!* ».

Rapida inquadratura del tenente del Kaiser Jäger mentre la guarda sorridendo e con aria di conquistatore.

RITORNO AL MEZZO PRIMO PIANO delle ragazze civettuole.

PRIMA RAGAZZA: « *Oh davvero! Ha proprio un'aria fatale con tutte quelle piume!* ».

SECONDA RAGAZZA: « *Si è accorto che stiamo parlando di lui* ».

PRIMA RAGAZZA: « [*Hai visto che ha atteggiato le labbra come a mandare un bacio?*] Mi ha mandato un bacio! ».

SECONDA RAGAZZA: « *Mi piacerebbe sapere se nel baciare è altrettanto fiero che nell'aspetto!* ».

PRIMA RAGAZZA: « *Non sarebbe mai abbastanza fiero per me!* ».

SECONDA RAGAZZA: « *Stella! Tu mi fai arrossire tutta* ».

Ridacchiano imbarazzate.

SUONO - Musica.

MEZZO PRIMO PIANO di un garzone di calzolaio in maniche di camicia che reca sulle spalle un paio di stivali da equitazione; ha le guancie rigonfie, legate

da un fazzoletto. Un garzone di macellaio con una cesta sulle spalle. Il calzolaio facendo col dito un segno verso destra dice con aria d'importanza:

GARZONE DI CALZOLAIO: « *Ora il " Staudenhocker " consegna la bandiera al " Lakenpatscher "!* ».

Il ragazzo del macellaio prende dalla cesta un pezzo di manzo crudo, ne strappa con un morso un pezzetto e lo offre al compagno.

RAGAZZO DI MACELLAIO: « *Ne vuoi un boccone?* ».

Il garzone di calzolaio fa una espressione di grande sorpresa a vedere la carne cruda e una smorfia di disgusto.

SUONO - Musica.

MEZZO PRIMO PIANO dell'alfiere del « Kaiser Jäger » che consegna la bandiera a quello del « Deutchesmeister » (i soldati dei due reparti in campo. Sullo sfondo, la « Porta Svizzera »). Il nuovo alfiere fa « fianco a sinistra » mentre il primo fa « dietro front ». Mentre il primo esce di campo il nuovo alfiere si muove a

SUONO - Rumori di passi.

« Marsch Eins » (passo dell'oca) con la bandiera sorretta a 45 gradi davanti a lui, fra le due righe della guardia smontante e di quella montante, verso lo sfondo. La camera in carrello si muove su binari a gomito in modo da spostarsi parallelamente all'alfiere che esegue il passo dell'oca.

SUONO - Rumore di passi e musica.

BREVE MEZZO PRIMO PIANO di un ragazzino.

RAGAZZINO (a voce alta): « *Mamma... [perchè questo soldato cammina come un "chicchirikì "?]...* Cammina come un " chicchirikì ". Perchè? ».

SUONO - Musica e rumore di passi.

BREVE MEZZO PRIMO PIANO della madre, imbarazzata.

MADRE: « *Non fare [tante] domande sciocche!* ».

BREVE MEZZO PRIMO PIANO di gambe e piedi dell'alfiere.

SUONO - Musica e rumore di passi.

BREVE MEZZO PRIMO PIANO di due operai.

SUONO - Musica e rumori di passi.

PRIMO OPERAIO: « *Ecco perchè paghiamo le tasse!* ».

SECONDO OPERAIO: « *Non erano così tronfi nel '66 a Sadowa* ».

[PRIMO OPERAIO: « *E nemmeno a Solferino!* »].

PRIMO OPERAIO: « *[E ho il presentimento che] non lo saranno nemmeno la prossima volta!* ».

MEZZO PRIMO PIANO di un « borghese » dall'aspetto benestante, ben pasciuto, che si rivolge con ira all'operaio.

BORGHESE: « *State insultando il nostro esercito?* ».

Carrello indietro finchè anche i due operai entrano in campo.

[PRIMO OPERAIO: « *Non abbiamo il diritto di parlare?* »].

PRIMO OPERAIO: « *[E] a voi cosa interessa?* ».

SUONO: « L'Aquila bicipite ».

BORGHESE: « *Io sono un cittadino austriaco ossequioso delle leggi. Ho fatto il mio servizio militare. Ho tirato su una famiglia. Ho il mio lavoro. Sono proprietario della mia casa e pago le tasse! [Che cosa avete fatto voi due, eh?]* Che cosa fate voi, salvo che criticare tutto? ».

SUONO - Continua.

Carrello indietro per fare entrare in campo un altro borghese che è stato a sentire il diverbio.

[SECONDO BORGHESE: « *E lasciate che vi dica una cosa! A proposito di Sadowa e di Solferino. Per ogni volta che "possiamo" aver perduto una battaglia... ve ne è almeno una dozzina in cui abbiamo pestato il nemico fino a ridurlo in poltiglia!* ».

PRIMO BORGHESE: « *Per Dio, se l'abbiamo fatto!* ».

SECONDO BORGHESE: « *E lo faremo di nuovo, se verrà il momento!* »].

SECONDO BORGHESE: « Ho ascoltato anch'io. *Se voi due "anarchici" non ve la squagliate... prima che mi scappi la pazienza... vi pesto a dovere* pure a voi! ».

Due poliziotti accorrono mentre la camera carrella indietro per far posto pure per loro.

SUONO - continua.

PRIMO POLIZIOTTO: « *Che succede qui?* ».

PRIMO BORGHESE: « *Questi due individui sono anarchici!* ».

I poliziotti afferrano i due operai.

PRIMO POLIZIOTTO: « *Venite con noi!* ».

PRIMO OPERAIO: « *Ma perchè?* Non abbiamo il diritto di parlare? ».

SECONDO POLIZIOTTO: « *In nome della legge! Muovetevi!* ».

SECONDO OPERAIO: « [*Ma io non ho...*] Io non ho detto nulla! ».

La polizia circonda i due e li manda avanti a spintoni.

PRIMO POLIZIOTTO: « *Lo racconterete al Commissario!* ».

Carrello in avanti in modo che rimangono in campo solo i due borghesi, uno dei quali si pulisce le mani come se fosse stato lui a colpirli.

PRIMO BORGHESE: « *Bisogna far così per sbarazzarsi di quei vermi!* ».

SECONDO BORGHESE: « *Parole sante* » (3).

CAMPO MEDIO della Guardia di Palazzo smontante e montante (da destra, in modo che la « Porta Svizzera » rimane sullo sfondo).

I due drappelli stanno ancora di fronte, circondati dalla folla che guarda.

SUONO - La musica si arresta.

CAPITANO DEL « KAISER JÄGER »: « *Compagniaaaaaa... Fianco destrrrrr!* ».

La compagnia del « Kaiser Jäger » esegue.

CAPITANO DEL 4. REGGIMENTO FANTERIA: « *Guardia avanti... Maaaaarch!* ».

La Compagnia del 4° esegue.

CAPITANO DEL « KAISER JÄGER »: « *Fiancoooo... destrrrrr!* ».

Mentre la « Kaiser Jäger » marcia sotto l'Arco — suonando con le trombe la « Marcia a piedi » — la Compagnia del 4° marcia verso lo spazio prima occupato dalla « Kaiser Jäger ».

SUONO - Le campane della Chiesa cominciano nuovamente a suonare.

La banda marcia dietro la « Kaiser Jäger » passando sotto l'Arco.

[Le campane della Chiesa suonano]. Altre si uniscono in sempre maggior numero al coro.

CAMPO MEDIO — Una batteria di artiglieria da campagna nel cortile esterno (quattro pezzi da 75). Un ufficiale dà il segnale con la sciabola sguainata.

---

(3) Stroheim ha cancellato la frase originariamente scritta (« You said a mouthful! ») con l'altra « You bet » che ha su per giù lo stesso significato.

TENENTE: « *Fuoco!* ».

Il primo pezzo spara; poi il secondo, il terzo e il quarto.

SUONO - Quattro colpi di cannone in successione rapida.

CAMPO MEDIO verso un gendarme di Palazzo, all'ingresso della « Porta Svizzera ». Una signora e un signore dall'aspetto chiaramente britannico, in abiti da viaggio a quadretti, con binocolo, guida-Baedeker, ombrello, plaid, eccetera si avanzano per parlargli in un francese con forte accento inglese. L'uomo si rivolge alla guardia con una certa aria di condiscendenza.

INGLESE: « *Dite, buon uomo... Che cosa sono tutti questi suoni di campane e questa sparatoria?* ».

La guardia li osserva per un istante poi dice sorridendo gentilmente:

GENDARME: « *Oggi è il Giovedì Santo, signore! Lavatura dei piedi!* ».

L'inglese lo guarda con aria stupita — poi guarda la moglie e poi di nuovo il gendarme.

INGLESE: « *Straordinario! Lavatura dei piedi? Non capisco! Voi... voi intendete dire che tutti i viennesi oggi si lavano i piedi?* [*O che?*] ».

GENDARME: « *No, signore! Sua Maestà* l'Imperatore *oggi lava i piedi ai dodici più vecchi e più poveri cittadini di Vienna. Una vecchia usanza della Casa degli Asburgo!* ».

SIGNORA: « *Oh... capisco! Qualcosa come il Signore e gli Apostoli!* ».

[INGLESE: « *Per simbolizzare l'umiltà e cose del genere! Non è vero?*] ».

GENDARME (con sorriso di sufficienza): « *Sì! E' una delle più grandi cerimonie dell'anno!* ».

INGLESE: « *Dove si possono comprare i biglietti per lo spettacolo?* ».

GENDARME: « *Mi dispiace, signore! Solo per inviti!* ».

[SIGNORA: « *Avremmo dovuto chiederli allo zio John! Sono sicura che sarebbe riuscito ad averli! Lui conosce mezzo mondo!* ».

INGLESE: « *Proprio così! Bene, grazie, vecchio mio!*] ».

Il gendarme saluta. La coppia si allontana.

SUONO - Campane, cannoni, cicaleccio.

DISSOLVENZA INCROCIATA SU MEZZO CAMPO LUNGO verso la [Galleria] *Tribuna* nella « Cerimonien Saal ». Dame e signori, introdotti dai lacché dell'Imperatore, prendono posto in fretta. Le donne sono in « abito da ricevimento », gli uomini in « giacca da cerimonia ». Il pubblico prepara i binocoli e gli occhiali. [La camera in carrello avanza fino a mostrare solo un uomo e una donna in M.P.P. La signora osserva gli altri ospiti nella Tribuna attraverso la lorgnette, si volge verso il compagno e gli sussurra con intimità:]

[SIGNORA: « *Sembra che ci siano... le amiche di tutti quelli che sono qualcuno!* »].

[L'uomo dà attraverso il monocolo uno sguardo in giro e poi si volge a lei]

[UOMO: « *Mi pare che sia una bella cosa! Conferisce a questa cerimonia piuttosto spirituale un certo sapore piccante,* viennese! »].

MEZZO CAMPO LUNGO verso la balconata dall'orchestra a sinistra. Il direttore dell'orchestra di Corte dà con la bacchetta un colpo sul leggìo ed alza il braccio destro. Gli strumenti dei musicisti si alzano di scatto all'altezza del loro mento, gli archetti si appoggiano alle corde. Il direttore dà il segnale dell'inizio.

SUONO - Campane, cannoni. Musica (Mozart o Haydn).

MEZZO PRIMO PIANO verso un'altra coppia fra il pubblico (4).

[SUONO - Musica.]

[BREVE INQUADRATURA (sul pavimento inferiore) verso la Tribuna a sinistra, mentre entrano i Ministri e le altre alte autorità civili]

[SUONO - Musica e rumore di passi.]

BREVE CAMPO MEDIO verso la balconata con il coro di Corte composto da ragazzi. Il direttore dà il segnale di adunarsi. Cominciano a cantare. Piano.

SUONO - Musica, coro e rumore di passi.

MEZZO PRIMO PIANO verso una coppia fra il pubblico. Lui guarda l'orologio.

SUONO - Musica, campane, cannoni.

LEI: « *Credo che cominci!* ».

LUI: « *Con la puntualità dei Re!* ».

Lei ride.

LEI: « *Solo mezz'ora di ritardo!* ».

LUI: « *Che cos'è mezz'ora a Vienna?* ».

CAMPO MEDIO verso l'ingresso principale. Un crocifero precede la processione del clero, in mezzo alla quale incede il Cardinale Arcivescovo di Vienna sotto un baldacchino — circondato da trabanti.

SUONO - Campane, cannoni. Musica, rumore di passi, coro.

CONTROCAMPO (da dietro il corteo) mentre avanzano verso il centro.

SUONO - Musica, coro e rumore di passi. *Campane, cannoni.*

Gli ufficiali, i dignitari e gli ambasciatori si alzano [nella tribuna]

SUONO - Musica, coro e rumore di passi. *Campane, cannoni.*

MEZZO PRIMO PIANO degli ambasciatori di Persia e di Turchia. Il turco sussurra qualcosa all'orecchio dell'altro:

TURCO: « *Qualsiasi cosa fanno, gli Absburgo la fanno col Clero* » (5).

PERSIANO: « *"Col" e "per" il Clero!* ».

Il Persiano annuisce sorridendo.

[SUONO - Musica, coro].

[SOGGETTIVA dei due verso M.P.P. di due donne nella Tribuna. Una sussurra all'altra da dietro il ventaglio]:

[PRIMA DONNA: « *Il mio amico mi ha detto ieri che il Ministero degli Esteri ha chiesto al Sultano di richiamarlo... Ha organizzato un'orgetta " allo Champagne nella vasca da bagno" con delle ballerine... "au naturelle"* »].

SOGGETTIVA di loro verso un inginocchiatoio di fronte alla loro Tribuna. Arriva il Vescovo, si siede sulla cattedra accanto all'inginocchiatoio e il clero forma un semicerchio intorno a lui, fiancheggiato dai trabanti.

SUONO - Musica, coro, *campane, cannoni.*

MEZZO PRIMO PIANO di una coppia nella Tribuna. La donna indica col ventaglio l'ingresso principale.

---

(4) A questo punto Stroheim deve avere soppresso due pagine dal testo originario, poichè vi è un salto nella numerazione dei fogli.

(5) Questa battuta Stroheim l'ha annotata in tedesco sul retro di uno dei fogli: « Alles was die Habsbtun... ist immer mit dem Beneficium der Geistlichkeit. Mit und Für ».

DONNA: « *Ecco che arrivano le "vittime"!* ».

Rapida soggettiva della processione dei dodici vecchi in costume medioevale nero con ampi colletti bianchi. Ciascun vecchio è accompagnato, alla sua sinistra, da un trabante [senza] *con* alabarda.

SUONO - Musica, coro e rumore di passi. *Campane, cannoni.*

Procedono verso le dodici sedie che si trovano dietro una stretta tavola apparecchiata, posta su di una piattaforma di fronte alla Tribuna di sinistra. I vecchi si avviano verso le loro sedie, seguiti dai trabanti.

SUONO - Musica, coro e rumore di passi. *Campane.*

RAPIDO CAMPO LUNGO della sala da dietro il trono posto dall'altro lato dell'ingresso, in direzione dei vecchi. Tutti si alzano, compreso il Vescovo.

SUONO - Musica, coro e rumore di passi. *Campane.*

RAPIDO MEZZO PRIMO PIANO del Vescovo mentre si toglie la tiara.

SUONO - Musica, coro e rumore di passi. *Campane.*

SOGGETTIVA del Vescovo sui vecchi mentre barcollando si avviano alla fila delle loro sedie.

SUONO - Musica, coro e rumore di passi. *Campane.*

BREVE MEZZO PRIMO PIANO del Nunzio Apostolico e di un uomo in giubba ricamata in oro (il Maestro di Caccia). Il Nunzio gli sussurra.

NUNZIO APOSTOLICO: « [*Con quanta dignità camminano!*]. E' sorprendente... sembrano quasi pieni di dignità. [*Come brillano di gioia i loro occhi*] *per questo che* [*credo*] deve essere *il più gran momento della loro misera vita!* ».

MAESTRO DI CACCIA: « *A me sembra come se fossero trascinati al macello... e sono sicuro che sono* proprio *spaventati come se lo fossero!* ».

BREVE SOGGETTIVA dei dodici poveri verso il Vescovo, al quale si inchinano; poi si siedono con l'aiuto delle guardie che rimangono dietro a loro.

SUONO - Musica, coro e rumore di passi. *Campane.*

BREVE CAMPO LUNGO dell'intera sala vista dall'ingresso principale. Tutti tornano a sedersi.

SUONO - Musica. Coro. Poi il coro tace.

CAMPO MEDIO laterale. Ingresso dell'estremità superiore della sala. Gli uscieri aprono le porte.

SUONO - Coro, musica.

Entra un Maestro di cerimonie ed avanza verso il centro della pedana, all'estremità superiore.

SUONO - Porte che si aprono. Rumore di passi.

RITORNO AL CAMPO LUNGO dall'ingresso principale. Il Maestro di cerimonie si ferma al centro della pedana superiore, fa un inchino al Vescovo, quindi batte due volte la mazza sul pavimento. Tutti si alzano di nuovo. Il Maestro di cerimonie si sposta a destra.

SUONO - Musica *s'arresta.* Colpi di mazza.

BREVE MEZZO PRIMO PIANO di due donne nella tribuna degli invitati, a sinistra.

PRIMA DONNA: « [*Ora vengono*] *le Arciduchesse!* ».

SUONO - [Musica]. Rumore di passi.

SOGGETTIVA delle due donne verso la porta in alto a sinistra. Entrano le Arciduchesse, scortate da arcieri e Guardie del Corpo ungheresi, e incedono

a due a due, salvo la prima che marcia sola. Procedono verso il centro di fronte alla pedana, si inchinano all'Arcivescovo.

SUONO - [Musica].

BREVE INQUADRATURA del Vescovo, in soggettiva delle Arciduchesse. Anch'egli si inchina.

RITORNO alle Arciduchesse. Salgono sulla pedana.

SUONO - Musica e rumore di passi.

[NUOVAMENTE] MEZZO PRIMO PIANO di due donne nella tribuna.

[PRIMA DONNA: « *La prima, con quel vestito di quello strano verde, quella che camminava sola... è la Principessa ereditaria Stephania!*] Ecco che arriva la Principessa ereditaria... Stephania ».

La seconda donna guarda col binocolo.

SUONO - Musica e rumore di passi.

BREVE PRIMO PIANO della Principessa ereditaria Stefania vista attraverso il binocolo (mascherino).

SUONO - Musica e rumore di passi.

[BREVE] *di nuovo* MEZZO PRIMO PIANO di [un'altra coppia] *due donne* nella tribuna che guardano attraverso il binocolo.

Prima DONNA: « *Non direi che è bella!* ».
[UOMO] *Seconda donna*: « *Nessuno lo direbbe!* ».

BREVE MEZZO PRIMO PIANO degli Addetti militari russo e serbo, dalla parte opposta.

RUSSO: « [*Ho sentito che lei e il principe ereditario*] *Rodolfo* e lei *si azzuffano come cane e gatti!* ».

SERBO: « Sì, per la baronessa Vetsera, certamente. Deve essere qui oggi. [*Ho sentito dire che*] *lui ha preso una cotta furibonda* [*per una ragazza giovane!*] per lei! ».

Il russo annuisce.

RUSSO: « [Sì! *Una certa baronessa Vetsera*. Molto bella! E' seduta nella prima fila dell'angolo destro!] ».

Il russo guarda col binocolo verso la tribuna.

MEZZO PRIMO PIANO *della Baronessa Marie Vetsera, che guarda col binocolo verso Stefania.*

MEZZO PRIMO PIANO *di Stefania, entro il mascherino mentre guarda giù verso la Vetsera.*

CAMPO MEDIO verso la parte superiore della pedana. Le Arciduchesse hanno formato un semicerchio intorno al trono. La Principessa ereditaria sta alla destra di esso.

SUONO - Musica.

CAMPO MEDIO verso l'ingresso principale. Si aprono le porte. Entra un maestro di cerimonia; si inchina verso il Vescovo, quindi batte due volte con la mazza sul pavimento e si tira da parte.

SUONO - Musica e rumori di passi.

BREVE MEZZO PRIMO PIANO delle due donne nella tribuna che hanno parlato della Principessa ereditaria Stefania.

PRIMA DONNA: « *Gli Arciduchi!* ».

BREVE SOGGETTIVA delle due donne verso il corteo degli Arciduchi, che incedono

a coppie, preceduti da un individuo in divisa di Colonnello degli Ussari, che cammina solo.

NUOVAMENTE BREVE PRIMO PIANO delle due donne nella tribuna che guardano attraverso i binocoli.

PRIMA DONNA: « [*Il primo è suo marito*] *il Principe ereditario Rodolfo!* [*Dicono che*] Ha l'aria annoiata... [*Disprezza*]. Se ne infischia *di tutte le cerimonie e dell'etichetta!* ».

BREVE MEZZO PRIMO PIANO *di Rodolfo mentre guarda verso Vetsera e sorride. Mezzo primo piano di Vetsera che guarda verso Rodolfo e sorride.*

BREVE MEZZO PRIMO PIANO degli Addetti militare e navale tedeschi. L'addetto militare sussurra a quello navale:

ADDETTO MILITARE: « [*Dicono che*] *si associa alla gente più strana. Artisti... giornalisti...* [*e persino*] *ebrei!* ».

ADDETTO NAVALE: « *Incredibile* [per un Principe ereditario!] ».

BREVE SOGGETTIVA del Principe ereditario Rodolfo mentre si ferma e si inchina al Vescovo.

SUONO - Musica e rumore di passi.

CAMPO MEDIO dalla tribuna verso gli Arciduchi che, di fronte al Vescovo, si dividono in due gruppi, ciascuno di sei; uno dei due gruppi si dispone a destra, l'altro a sinistra dell'inginocchiatoio; poi si voltano in modo da stare di fronte ai vecchi.

[MEZZO PRIMO PIANO di una coppia in tribuna].

[DONNA: « *Il più alto con il berretto bianco... è lui* l'Arciduca *Eugenio!*] ».

BREVE MEZZO PRIMO PIANO degli ambasciatori francese e inglese.

AMBASCIATORE INGLESE: « *Provo sempre una grande compassione per* [*lui*] l'Arciduca Eugenio... ».

AMBASCIATORE FRANCESE: « *Perchè... sembra godere ottima salute!* ».

BREVE MEZZO PRIMO PIANO dell'Arciduca Eugenio [visto attraverso il binocolo].

AMBASCIATORE INGLESE: « *E' Gran Maestro dell'Ordine teutonico...* ».

L'ambasciatore francese sorride ironicamente.

AMBASCIATORE FRANCESE: « *Certo... deve costargli tanta fatica!* ».

AMBASCIATORE INGLESE: « *Non voglio dire che... ma... in tale qualità... non può sposarsi!* ».

AMBASCIATORE FRANCESE: « [*Oh!... Ma credo... non perde molto!*] Una bella fortuna! ».

MEZZO PRIMO PIANO di un'altra coppia nella tribuna che guarda attraverso il binocolo verso gli Arciduchi.

DONNA: « [*Quello bello in uniforme di generale ungherese*]... *E' Otto, la "pecora nera" del gregge degli Arciduchi* [*che comunque è piuttosto scuro...*]. *Le donne* [*gli si buttano fra le braccia*] vanno matte per lui! ».

BREVE MEZZO PRIMO PIANO dell'Arciduca Otto visto attraverso il mascherino a binocolo; si arriccia i baffi e sorridendo si inchina lievemente verso la tribuna.

BREVE MEZZO PRIMO PIANO di una splendida donna che sorridendo si inchina a sua volta verso di lui. Panoramica fino ad un'altra coppia della tribuna che guarda col binocolo verso gli Arciduchi.

DONNA: « [*Quello*] *vicino a lui è suo fratello Francesco Ferdinando!* [*Dicono sia*] *uno di quei tipi che solo la madre può amare...* [*e non è nemmeno sicuro che lo ami! Inoltre cerca di essere più religioso dello stesso Papa!*] Ed è più papista del Papa ».

BREVE MEZZO PRIMO PIANO di Francesco Ferdinando visto attraverso il mascherino a binocolo. Si inchina rispettosamente verso qualcuno. *Mentre si inchina, scopre dietro le sue spalle una donna piuttosto anziana.* Panoramica verso il Nunzio apostolico, dietro di lui, in mezzo al corpo diplomatico. Egli vede Francesco Ferdinando e si inchina verso di lui. La camera avanza sino a che il Nunzio apostolico ed il Segretario pontificio si trovano in MEZZO PRIMO PIANO.

NUNZIO: « [*La donna nell'angolo sinistro nelle ultime file delle tribune è Katherine Schratt!*] Veramente... Katherine Schratt ad una cerimonia ufficiale come questa... ».

Il Segretario si inchina di più e sussurra:

SEGRETARIO: « Katherine *Schratt? Chi è?* ».

NUNZIO: « *Cosa??!! Non lo sa?* ».

Scuote la testa.

SEGRETARIO: « *Tenga presente, Eminenza, che ho lasciato Roma solo una settimana fa!* ».

NUNZIO: « *Ma persino a Roma qualsiasi tersicoreo lo sa! E' un'attrice del Teatro di Corte...* ».

SEGRETARIO: « *... e ...* ».

NUNZIO: « *L'amica intima dell'Imperatore!* ».

Il Nunzio porge al Segretario un piccolo binocolo; quello lo prende e guarda.

SEGRETARIO: « Oh!... ».

MEZZO PRIMO PIANO di Katherine Schratt da lui vista in soggettiva attraverso mascherino di binocolo.

RITORNO AL MEZZO PRIMO PIANO. Il Segretario sussurra al Nunzio qualcosa di inintelligibile. La camera muove in panoramica sino agli ambasciatori cinese e giapponese. Il cinese guarda verso la tribuna con la lorgnette. Si volta verso l'ambasciatore giapponese e sussurra dietro il ventaglio:

CINESE: « *... e che cosa ne dice l'Imperatrice?* ».

GIAPPONESE: « [*Ne è assolutamente contenta!*] *E' stata lei a presentargliela* ».

CINESE: « [*Ciò sembra provare... quello che si dice... che*] *Sua Maestà è* veramente *un po' "fuori del comune"* ...[*è il minimo che si possa dire*], come dicono ».

CAMPO MEDIO del Maestro di Corte di fronte alla pedana superiore. Batte tre colpi sul pavimento.

SUONO - La musica si interrompe improvvisamente.

BREVE MEZZO PRIMO PIANO di una coppia nella tribuna.

DONNA: « [*Deve essere l'Imperatrice che arriva*]. Ecco l'Imperatrice. *Giovanni Strauss prende lui stesso la bacchetta per dirigere!* ».

BREVE MEZZO PRIMO PIANO — Loro soggettiva di Giovanni Strauss in uniforme di direttore dell'Orchestra di Corte, che dà dei colpi sul leggìo. Carrello indietro sino a comprendere tutta l'orchestra. I musicisti si alzano e cominciano a suonare.

SUONO - L'ultima frase dell'Inno austriaco di Haydn, con le parole che si riferiscono a « Heil Elizen » ma solo con gli archi e pianissimo.

BREVE CAMPO LUNGO dell'intera sala dall'ingresso principale, tutti si alzano in piedi, salvo i vecchi. Le Guardie assumono la posizione di « attenti ».

SUONO - Come sopra.

CAMPO MEDIO verso la porta a sinistra. Preceduta dal suo Maestro di Corte,

scortata da arcieri e guardie ungheresi, fa il suo ingresso l'Imperatrice Elisabetta. Indossa un vestito nero con lunghi guanti bianchi e grande ventaglio. E' seguita dal suo aiutante e da due dame di compagnia. Avanza verso il centro, davanti alla pedana, mentre la camera dapprima la precede poi gira sui binari verso il centro in modo da comprendere tutta la pedana.

SUONO - Come sopra.

MEZZO PRIMO PIANO — L'Imperatrice si inchina verso il Vescovo.

SUONO - Come sopra.

BREVE SOGGETTIVA sul Vescovo che ricambia l'inchino.

SUONO - Come sopra.

NUOVAMENTE CAMPO MEDIO — L'Imperatrice si gira, sale i gradini della pedana e si siede sul trono.

SUONO - Come sopra.

CAMPO MEDIO verso l'ingresso principale. Si aprono le porte. Entra il Maestro di Cerimonie e percuote quattro volte il pavimento con la mazza.

SUONO - Come sopra.

CAMPO LUNGO da dietro l'Imperatrice verso l'ingresso principale. Tutti si levano in piedi, salvo i vecchi.

SUONO - La musica si arresta.

NUOVAMENTE CAMPO MEDIO dell'orchestra. Giovanni Strauss solleva nuovamente la bacchetta e dà il segnale. Rullare di timpani. Tutta l'orchestra esplode in « fortissimo ».

MUSICA - Inno di Haydn, dal principio.

BREVE CAMPO MEDIO verso la balconata con il coro; i cantanti si riuniscono.

SUONO - Musica e canto.

BREVE CAMPO LUNGO da dietro l'Imperatrice verso l'ingresso principale. Entrano il Maestro di cerimonie ed il principe Liechtenstein; dietro di essi l'Imperatore.

SUONO - Musica, canto e rumore di passi.

CAMPO MEDIO verso l'ingresso principale.

SUONO - Musica, coro e rumore di passi.

L'Imperatore Francesco Giuseppe I, in tenuta di gala di Feld Maresciallo, entra preceduto dal suo maestro di cerimonie Conte Hunjady e dal suo Primo Maestro di Corte Principe Liechtenstein, scortato da arcieri austriaci e Guardie del Corpo ungheresi. Dietro di lui, l'aiutante generale Conte Ed. Paar. La camera su carrello precede il corteo, passa davanti al Vescovo e gira a sinistra su binari.

SUONO - L'inno adesso è eseguito in « pianissimo ». Comincia a suonare l'organo. Rumori di passi.

Rimangono in campo il Vescovo e l'Imperatore, che si ferma e si volge verso di lui. Anche le Guardie si dispongono in modo da stare di fronte al Vescovo. Il Vescovo porge la mano. L'Imperatore si inginocchia e bacia l'anello. Il Vescovo gli dà il « bacio della pace » su entrambe le guancie e poi fa il segno di croce sulla sua testa.

VESCOVO: « *In nomine Patris, et Filii et Spiritus Sancti. Amen!* ».

L'Imperatore si volge verso l'Imperatrice e si inchina.

SUONO - Come sopra.

BREVE CAMPO MEDIO in soggettiva dell'Imperatore verso l'Imperatrice. Anche essa si inchina. Le Arciduchesse fanno la riverenza e quindi l'Imperatrice torna a sedersi.

SUONO - Musica e rumore di passi. Coro.

BREVE CAMPO MEDIO in soggettiva dei vecchi, verso l'Imperatore, con il clero sullo sfondo. L'Imperatore si volge verso di loro e fa un cenno del capo.

SUONO - Come sopra.

BREVE CAMPO MEDIO verso l'Imperatore, dalla direzione dell'ingresso. Egli si volge verso la camera e va verso l'estremità della tavola che è disposta davanti ai vecchi.

SUONO - Come sopra.

MEZZO CAMPO LUNGO da dietro l'Imperatore, con l'ingresso principale sul fondo. Si aprono le porte ed entrano, scortati da Guardie del Corpo, dodici « Truchsessen » (6), ciascuno accompagnato da un paggio, in fila indiana. Ciascun « Truchsess » reca un vassoio su cui è deposto un piatto con del cibo.

SUONO - Come sopra.

MEZZO PRIMO PIANO di una coppia nella tribuna, esattamente dallo stesso lato dell'Imperatore.

UOMO: « [*Questa è*] Questa intende essere *la " Cena " degli Apostoli.* [*La cerimonia è assai commovente!*] *Osserva attentamente!* ».

La donna porta agli occhi il binocolo.

SOGGETTIVA della donna che vede entro il mascherino l'Imperatore mentre prende dal vassoio il primo piatto e si volge con esso verso la tavola, mentre il « Truchsess » fa dietro front e si avvia verso l'ingresso principale.

SUONO - Musica, coro, rumore di passi.

BREVE MEZZO PRIMO PIANO del primo vecchio e dell'Imperatore dall'estremità della tavola, mentre l'Imperatore depone il piatto davanti a lui, che rimane immobile.

CAMPO MEDIO dell'Imperatore con il secondo « Truchsess » da una parte, con il vecchio sullo sfondo. L'Imperatore indietreggia, si volge verso il secondo « Truchsess », toglie dal vassoio il secondo piatto e torna nuovamente verso la tavola; depone il piatto davanti al secondo vecchio, che rimane anche lui immobile. Pure il secondo « Truchsess » fa dietro front e se ne va con il vassoio vuoto.

SUONO - Musica, coro, rumore di passi.

MEZZO PRIMO PIANO degli ambasciatori russo e spagnolo.

AMBASCIATORE RUSSO: « *Anche come "maître d'hotel" egli* [*è in ogni istante*] ha tutta l'aria di *un Imperatore!* ».

AMBASCIATORE SPAGNOLO: « *Sì, ho visto tutte le teste coronate del nostro tempo... e lui è* [*senza dubbio*] *il più nobile di tutti* ».

MEZZO PRIMO PIANO di una coppia di ragazzi del coro sulla balconata. Entrambi guardano in basso.

---

(6) In tedesco nel testo; equivalente dell'italiano « scalco », ossia dignitario di corte originariamente incaricato di tagliare le carni (*N.d.t.*).

PRIMO RAGAZZO: « *Ehi! Si sono scordati di dare a quelle vecchie mummie... forchette e coltelli!* ».

SECONDO RAGAZZO: « *Scemo! Essi non devono mangiare!* ».

PRIMO RAGAZZO: « *Perchè no?* [*Perchè allora gli danno il cibo? Solo per guardarlo?*] Perchè allora li servono? ».

SECONDO RAGAZZO: « [*Certo! Mio padre mi ha detto che ciò si chiama*] Idiota! E' tutto *"simbolico" o qualcosa del genere!* ».

PRIMO RAGAZZO: « Non capisco! [*Deve essere qualche nuova invenzione. Quello che non capisco è perchè devono fare*] *tutto questo lavoro di cucinare e di servire se non serve a nulla. Perchè?* ».

SECONDO RAGAZZO: « *E lo chiedi a me? E perchè noi dobbiamo andare a scuola?* ».

Panoramica fino al Maestro del coro che fissandoli cerca di attirare la loro attenzione. Panoramica in senso contrario sino ai ragazzi, uno dei quali improvvisamente lo vede, fa segno all'altro col gomito, e cominciano nuovamente a cantare, pur continuando a guardare in giù. Panoramica in basso verso la tavola. L'Imperatore prende il settimo piatto e lo pone sulla tavola davanti ai vecchi.

MEZZO PRIMO PIANO del principe ereditario Rodolfo e dell'arciduca Eugenio.

RODOLFO: « Questa cerimonia è medioevale ed *è terribilmente crudele... mettere del cibo davanti a* [*loro*] della gente affamata *e non lasciarli mangiare!* ».

BREVE CAMPO MEDIO verso i vecchi che siedono immobili, guardando il cibo davanti a loro.

NUOVAMENTE MEZZO PRIMO PIANO di Rodolfo ed Eugenio.

EUGENIO: « *E come potrebbero? Fra tutti e dodici, non credo sia rimasta loro una mezza dozzina di denti!* ».

[RODOLFO: « *Ma sarebbe carino vederli! Come leccherebbero la loro parte, come succhierebbero e rumineerebbero* ».

EUGENIO: « *... e rutterebbero!*] ».

RODOLFO: « Molto divertente!... *Quando l'Imperatore sarò io* [*se ciò avverrà mai*]... *dovranno* [*davvero*] *mangiare la loro porzione... e far venire il disgusto* [*a tutta questa gente in ghingheri ricamati in oro*] a tutta questa congrega paludata con ricami in oro! ».

Indica con un movimento del capo i cortigiani.

EUGENIO: « Davvero... [*in realtà saresti capace*] *dovrai vegliare delle notti per studiare come far colpo sui tuoi amici che appartengono alla specie dei pavoni!* ».

RODOLFO: « *Non insultare dei volatili innocenti!* ».

Eugenio dà di gomito a Rodolfo.

EUGENIO: « *Il numero dodici!* Adesso viene il nostro turno!... ».

RODOLFO: « *Hop-là, cugino!* [*Adesso viene il nostro "a solo"*] Adesso siamo noi di scena... *Mi dispiace che non posso gettarti il mio fazzoletto!* ».

MEZZO PRIMO PIANO dell'Imperatore che pone il dodicesimo piatto davanti al vecchio.

MEZZO PRIMO PIANO di una coppia nella tribuna.

UOMO: « *Ora osserva bene... Il minimo che si possa dire è che è "straordinario"* ».

SOGGETTIVA dei due verso la tavola su cui stanno i dodici piatti che non sono stati toccati. I vecchi siedono immobili.

SUONO - Musica, coro.

Nello sfondo si possono vedere i dodici Arciduchi, sei da ciascuna parte

del clero. L'Imperatore si avvicina all'inginocchiatoio al centro del fondo, si inginocchia e prega.

SUONO - « A solo » di organo.

Dodici guardie trabanti, senza alabarde, recando i vassoi vuoti marciano a ritmo lento e solenne, sei a destra e sei a sinistra lungo la tavola e si fermano in due righe, l'una di fronte all'altra. Contemporaneamente i dodici Arciduchi, sei da ciascuna parte, muovono verso la tavola, in modo che ciascuno di essi viene a trovarsi accanto ad una delle guardie. Gli Arciduchi si inchinano davanti ai vecchi, quindi prendono i piatti non toccati e li ripongono sui vassoi tenuti dalle guardie. Le guardie escono dalla riga, fanno « dietro front » e solennemente si allontanano, verso destra e verso sinistra, mentre gli Arciduchi fanno rispettivamente « fianco destro » e « fianco sinistro », fanno tre passi avanti e formano una fila davanti all'Imperatore e all'inginocchiatoio. Entrano, guidati da dignitari di palazzo, sedici lacchè, otto da ciascuna parte, i quali cominciano a togliere dalla tavola la tovaglia ed a piegare i vari elementi che la compongono.

CAMPO MEDIO verso l'Imperatore da dietro l'inginocchiatoio. L'Imperatore si alza. Tre « Truchsessen » assistiti da tre paggi gli porgono una caraffa e una bacinella d'oro ed una tovaglia bianca, che egli porge al Vescovo.

CAMPO MEDIO verso il Vescovo, con l'Imperatore in campo. Il Vescovo asperge e benedice con l'acqua santa e con il segno della Croce i recipienti, poi benedice l'Imperatore e quindi tutti gli altri, nelle quattro direzioni. Un diacono gli porge il turibolo che egli fa oscillare verso i recipienti.

VESCOVO: « *Benedicat vos omnipotens Deus, Pater et Filius et Spiritus Sanctus. Amen!* ».

CAMPO MEDIO dall'inginocchiatoio verso i vecchi. La tavola è portata via. Da ciascun lato entrano sei lacchè guidati da due dignitari di palazzo e distendono un lenzuolo di lino bianco sulle ginocchia dei vecchi, dopo di che i lacchè si chinano davanti ai vecchi e cominciano a togliere loro le scarpe.

SUONO - Organo, rumori di passi.

CAMPO MEDIO obliquo, verso l'Imperatore e il Vescovo. Questi finisce di incensare in direzione degli ambasciatori e torna indietro. L'Imperatore porge i recipienti a due diaconi, la tovaglia a un « Truchsess » e, voltandosi verso la camera, avanza, seguito dai due diaconi e dal « Truchsess », verso il primo vecchio, all'angolo superiore destro. Intanto carrellata indietro e laterale, in modo che rimangono in campo l'Imperatore ed i diaconi. Quando arrivano, l'Imperatore si toglie i guanti.

SUONO - Cessa l'organo.

MEZZO PRIMO PIANO - Un prete sull'inginocchiatoio comincia a cantare l'Evangelium. Due paggi accanto a lui sorreggono due enormi candele. Un turiferario fa oscillare il turibolo.

SUONO - Canto, rumore del turibolo.

DI NUOVO CAMPO MEDIO dell'Imperatore e del primo vecchio. L'Imperatore si inginocchia (sul ginocchio destro) avendo un diacono da ciascun lato, uno che regge la bacinella sotto i piedi e l'altro che vi versa sopra l'acqua. Carrello in avanti per mostrare l'Imperatore che sparge l'acqua sul piede. Panoramica sino alla faccia del vecchio. Sorride beato.

SUONO - Come sopra.

MEZZO PRIMO PIANO di due anziani ufficiali di fanteria che bisbigliano:

MAGGIORE: « *Magari potessi mettere a mollo i miei piedi!* [*Ho certi calli fastidiosi su entrambi i mignoli... e per giunta ho le scarpe nuove!...*] Quattro ore di fazione... *Mi fanno un male del diavolo!* ».

CAPITANO: « [*Pure io ne ho uno sull'alluce*]. *So che cosa vuol dire!* ».

NUOVAMENTE CAMPO MEDIO - L'Imperatore prende la tovaglia che il « Truchsess » gli porge ed asciuga i piedi, quindi si inginocchia davanti al secondo vecchio.

SUONO - Canto, rumori, eccetera.

MEZZO PRIMO PIANO di due generali, uno dei quali guarda l'orologio e poi bisbiglia all'altro:

GENERALE AUSTRIACO: « *Ci ha impiegato esattamente tre minuti!* ».

GENERALE UNGHERESE: « *Dodici volte tre fa 36. In 36 minuti...* Santo Cielo... Non finisce mai... In tutto questo tempo *potrei prendere tre bicchieri di "Keglevitch", fumare un sigaro Trabucko e fare una bella partita a tarocchi!* ».

NUOVAMENTE CAMPO MEDIO - L'Imperatore asciuga con la tovaglia il piede del secondo vecchio.

SUONO - Come sopra.

MEZZO PRIMO PIANO di due arciduchesse che guardano verso l'Imperatrice. Una di esse tocca il gomito all'altra e sussurra:

PRIMA ARCIDUCHESSA: « *Vedi quello sguardo lontano negli occhi della zietta?* ».

MEZZO PRIMO PIANO loro soggettiva sull'Imperatrice con lo sguardo assente.

SUONO - Come sopra.

DI NUOVO MEZZO PRIMO PIANO delle due arciduchesse.

SECONDA ARCIDUCHESSA: « [*Suppongo che... si sente ancora a Corfù, a recitare i "Lieder" di Heine con l'accompagnamento delle onde, che si rincorrono sul mare!*]. Essa non è mai presente qui... Sembra essere sempre altrove... ».

PRIMA ARCIDUCHESSA: « *Eppure è tornata soltanto ieri!...* ».

SECONDA ARCIDUCHESSA: « *Sì...* [*e parte di nuovo,* credo, *lunedì,* tra pochi giorni!] e probabilmente parte di nuovo domani! ».

DI NUOVO CAMPO MEDIO dell'Imperatore che versa l'acqua sul piede del quarto povero. Panoramica sino alla faccia di quest'ultimo, con gli occhi senili sporgenti dalle orbite.

SUONO - Come sopra.

MEZZO PRIMO PIANO di due altre arciduchesse.

[PRIMA ARCIDUCHESSA: « *Sai che ho sentito dire? Essa viaggia sotto il nome di Contessa Hohenembs!* »].

SECONDA ARCIDUCHESSA: « [*E questo è nulla. Ho sentito che...*] Vuoi saperne una? *In un albergo della Grecia si è segnata come signora Megalotis* ».

PRIMA ARCIDUCHESSA: « *C'era anche un signor Megalotis?* ».

SECONDA ARCIDUCHESSA: « *Certo che no!* ».

PRIMA ARCIDUCHESSA: « *Allora* [*perchè?*] che cosa vuoi dire? ».

SECONDA ARCIDUCHESSA: « *Essa* [*non vuole essere riconosciuta*] vuole viaggiare in incognito. *Vuole la sua libertà!* ».

PRIMA ARCIDUCHESSA: « *E chi non la vorrebbe? Non preferiresti viaggiare invece di stare seduta qui con le mani in mano* [*osservata minuto per minuto*] sotto lo sguardo vigile *di un'acida vecchia dama di compagnia con i baffi?* ».

SECONDA ARCIDUCHESSA: « *Lascia perdere i baffi... Ma non chiamarla "dama"* ».

Panoramica da loro verso l'Imperatore mentre si inginocchia davanti al sesto vecchio.

SUONO - Come sopra.

MEZZO PRIMO PIANO dell'arciduca Otto e di Francesco Ferdinando. Questi gli dà di gomito.

OTTO: « *Guarda l'espressione scocciata del ''cugino'' Rudi!* ».

Panoramica da loro che guardano il principe ereditario Rodolfo a M.P.P. di questi e panoramica indietro nuovamente verso Otto e Francesco Ferdinando.

FRANCESCO FERDINANDO: « *In questo momento, o sta pensando alla vita delle api o delle formiche... o sta formulando una ''Moderna forma di governo''* ».

OTTO: « *Credo che è soltanto arrabbiato perchè sta sprecando un intero pomeriggio senza la sua bella!* ».

DI NUOVO CAMPO MEDIO dell'Imperatore mentre versa l'acqua sul piede dell'ottavo vecchio. Panoramica sino alla faccia di quest'ultimo, che incessantemente tentenna il capo con movimento senile e con le labbra tirate che scoprono i denti.

SUONO - Come sopra.

MEZZO PRIMO PIANO di due cortigiani decrepiti, calvi. La mano di uno ha un continuo tremito di origine paralitica.

PRIMO UOMO: « *Tipica donnina viennese... Bionda, occhi azzurri... flessuosa! Comparsa al ''Josef Stadt Theatre''! Conosce il mestiere dall' ''a'' alla ''z''* ».

Il secondo lo guarda con interesse e annuisce.

SECONDO UOMO: « *Se ha un'amica carina... potremmo organizzare una riunione a quattro!* ».

L'altro continua a muovere la testa mentre gli trema la mano.

PRIMO UOMO: « *Sicuro! Sarebbe veramente divertente* ».

SUONO - Come sopra.

Panoramica sino a M.P.P. dell'Imperatore che asciuga il piede del decimo vecchio.

SUONO - Come sopra.

MEZZO PRIMO PIANO di due giovani ufficiali di cavalleria.

DRAGONE: « *Mi capita una cosa divertente. La figlia del portiere mi portava la posta sino in camera da letto. ... Io non insisto mai con le ragazze! E' come il percorso a ostacoli! O accettano l'ostacolo o lo rifiutano! Gli speroni o il frustino non servono gran che. Ora... ''Papà portiere'' vuole che la sposi... perchè lei dice che è incinta!* ».

ULANO: « *Figurarsi! Si avrebbe un bel da fare se dovessimo sposare tutte le ragazze che rimangono incinte!* ».

DRAGONE: « *E' quello che dico io! Questo piccolo cafone non vuol capire che un ufficiale non può sposare la figlia di un portiere! Tutto quello che ho potuto fare è riderci sopra...* ».

ULANO: « *Semplicemente colossale...* ».

Panoramica dai due all'Imperatore che si inginocchia davanti al dodicesimo vecchio. Il prete versa l'acqua sul piede, l'Imperatore la spruzza. Panoramica sulla faccia del dodicesimo vecchio, sulle cui guance scorrono delle lacrime.

SUONO - Come sopra.

BREVE PRIMO PIANO, in soggettiva del vecchio, dell'Imperatore che alza il vol-

to. Carrello indietro. L'Imperatore finisce di asciugare il piede e si alza.

SUONO - Il canto si arresta.

DI NUOVO BREVE CAMPO MEDIO verso l'orchestra. Giovanni Strauss dà il segnale, i musicisti cominciano a suonare.

SUONO - Musica.

DI NUOVO BREVE CAMPO MEDIO verso il coro; i cantanti si adunano.

SUONO - Musica, coro.

DI NUOVO CAMPO MEDIO verso l'Imperatore che avanza verso il centro.

CAMPO MEDIO verso i dodici vecchi. Da destra e da sinistra compaiono dodici lacchè e cominciano a rimettere loro le calze e le scarpe ai piedi. Carrello indietro sino a fare entrare in campo anche l'Imperatore. Un « Truchsess » versa acqua sulle mani dell'Imperatore. Il Primo Maestro di Corte, Principe Liechtenstein, prende una tovaglia da un piatto tenuto da un paggio e la porge all'Imperatore che si asciuga le mani.

I vecchi inquadrati in CAMPO LUNGO si alzano e vengono avanti, formando una riga a contatto di gomiti. L'Imperatore si avvicina al primo di essi a destra. Si avanza il « Maestro di Tesoreria » che sorregge un piatto sul quale stanno dodici sacchetti di seta bianca, con cordoncini neri e gialli. Il Primo Maestro di Corte prende il primo sacchetto e lo passa all'Imperatore. Carrello avanti solo a M.P.P. dell'Imperatore e del primo vecchio.

IMPERATORE: « *Quanti anni avete?* ».

PRIMO VECCHIO (con voce stridula, mostrando le gengive senza denti): « *Col permesso di Vostra Maestà, novantuno... nel prossimo agosto!* ».

IMPERATORE: « *E' una bella età!* ».

PRIMO VECCHIO: « *Sì, Maestà... Ne ho visto di anni andare e venire!* ».

L'Imperatore annuisce con aria pensosa.

IMPERATORE: « *Avete servito nell'esercito?* ».

PRIMO VECCHIO: « *No, Maestà. La commissione di leva mi scartò... Il medico disse che avevo il cuore debole!* ».

L'Imperatore ride divertito.

IMPERATORE: « *Quel medico prese certo un granchio!* ».

L'Imperatore infila il sacchetto al collo del vecchio...

IMPERATORE: « *Spero che viviate sino a cento anni* ».

PRIMO VECCHIO: « *Grazie, Maestà!* ».

Carrello indietro in modo da inquadrare l'Imperatore mentre prende dal « Maestro di Tesoreria » il secondo sacchetto e va verso il secondo vecchio.

MEZZO PRIMO PIANO - Una coppia nella tribuna. L'uomo bisbiglia alla donna:

UOMO: « *In ogni sacchetto vi sono quindici fiorini d'argento nuovi. Dono personale dell'Imperatore!* ».

BREVE SOGGETTIVA dei due sull'Imperatore mentre infila il sacchetto al *collo del* secondo vecchio. Prende il terzo sacchetto.

SUONO - Musica, coro, rumori.

MEZZO PRIMO PIANO di due ufficiali di cavalleria.

SUONO - Musica, coro, rumori.

USSARO: « *Tutti i miei debiti saranno presto pagati, e riceverò un assegno mensile di cinquemila fiorini!* ».

DRAGONE: « *Che fortunato! E chi è quest'Angelo?* ».

USSARO: « *Il mio futuro suocero!* ».

[DRAGONE: « *Congratulazioni!* ».

USSARO: « *Grazie! Ma è terribilmente imbarazzante... E' un fabbricante di biancheria!... Ma che cosa si può fare quando gli usurai sono alla porta?* »].

MEZZO PRIMO PIANO dell'Imperatore che si avvicina al quinto vecchio.

IMPERATORE: « *Quanti anni avete?* ».

VECCHIO (con voce asmatica): « *Non lo so, Maestà! Il mio figlio più grande ne ha 71, il più giovane 60! Ne ho avuto in tutto 22! Quattordici maschi e otto femmine! Tutti i ragazzi hanno fatto il servizio militare! Due sono caduti a Solferino, uno a Magenta e tre a Sadowa!* ».

IMPERATORE: « *Voi avete certamente fatto il vostro dovere!* ».

VECCHIO: « *Ho fatto del mio meglio, Maestà. Ho avuto cinque mogli, ma son morte tutte!* ».

L'Imperatore gli infila il sacchetto al collo e procede.

SUONO - Come sopra.

Panoramica sui cortigiani a destra e poi sino al Gran Maestro di caccia ed al nunzio pontificio.

MAESTRO DI CACCIA: « *Si scagliò infuriato contro di me... aspettai sino a che fu a circa due metri di distanza... poi feci fuoco. Lo presi esattamente in mezzo agli occhi. Si rotolò* due volte, *grugnì e rimase stecchito!* ».

NUNZIO PONTIFICIO: « *Straordinario! E che cosa faceva sua moglie in tutto questo tempo?* ».

MAESTRO DI CACCIA: « *Le avevo dato l'incarico di preparare le cartucce!* ».

NUNZIO PONTIFICIO: « *Che notte di nozze "eccezionale"... il minimo che si possa dire!* ».

MAESTRO DI CACCIA: « *Sì... A Tina non andò molto a genio. Non me lo perdonò mai. Dio l'abbia in gloria! L'animale misurava due metri e pesava 312 chili. Ne mangiammo le zampe a colazione... La pelliccia sta ancora davanti al mio letto. Il più bell'orso nero che io abbia mai abbattuto!* ».

CAMPO MEDIO dell'Imperatore mentre infila il sacchetto al collo del decimo vecchio e si avanza verso l'undicesimo prendendo un altro sacchetto.

SUONO - Musica, coro, rumori.

MEZZO PRIMO PIANO degli addetti militari cinese e giapponese.

CINESE: « *Se mi promette di non dire niente a nessuno... le confido un segreto!* ».

GIAPPONESE (ironicamente): « *Userò la stessa discrezione che un addetto militare usa per qualsiasi altra cosa!* ».

[Rutta leggermente, con un gesto desolato].

[GIAPPONESE: « *Vede?? Mi fa così sempre!* ».

CINESE: « *Un cucchiaino di aceto con un pizzico di sale. Due volte al giorno! Non ho più ruttato da quando uso questo rimedio!* »].

CAMPO MEDIO dell'Imperatore che si avvicina al dodicesimo vecchio.

SUONO - Musica, coro, rumori.

BREVE PRIMO PIANO dell'Imperatore che guarda le gambe del vecchio.

SUONO - Come sopra.

BREVE DETTAGLIO della gamba sinistra di legno. Panoramica sull'uomo fino a inquadrare le decorazioni di guerra. La medaglia della guerra in Italia, la medaglia d'oro al valore.

DI NUOVO BREVE PRIMO PIANO dell'Imperatore che guarda le gambe del vecchio.

IMPERATORE: « *Con quale Reggimento avete combattuto?* ».

PRIMO PIANO del vecchio.

VECCHIO: « *Col 4. Reggimento Fanteria, Maestà!* ».

Carrello indietro per inquadrarli entrambi.

IMPERATORE: « *Avete perduto la gamba in battaglia?* ».

VECCHIO: « *Santa Lucia, Maestà! Stavo a meno di sei passi da Vostra Maestà quando quella maledetta granata scoppiò proprio davanti a noi!* ».

IMPERATORE: « *Vicino al muro del cimitero! Sì, ricordo! Fu una giornata dura per noi... La mia prima!* ».

VECCHIO (con orgoglio): « *La mia settima battaglia!...* ».

IMPERATORE (quasi sognando): « *Eravamo tutti e due giovani, allora! Il vostro nome?* ».

Il vecchio annuisce.

VECCHIO: « *Mi chiamano "il vecchio Augustine"!* ».

IMPERATORE: « *Che mestiere fate?* ».

VECCHIO AUGUSTINE: « *Il suonatore d'organetto, Maestà!* ».

L'Imperatore muove il capo pensieroso.

IMPERATORE: « *Bravo!... La musica tiene allegra la gente!* ».

VECCHIO AUGUSTINE: « *E' vero, Maestà. E il pezzo che mi piace di più,... nel mio organino, è quello che si chiama: "Hoch Habsburg"* ».

MEZZO PRIMO PIANO dell'arciduca Otto e dell'arciduca Francesco Ferdinando.

SUONO - Musica, coro.

OTTO (bisbigliando): « *Speriamo che non si metta a cantarlo!* ».

Francesco Ferdinando sorride.

DI NUOVO MEZZO PRIMO PIANO dell'Imperatore e del vecchio Augustine.

IMPERATORE: « *Avete qualche speciale desiderio da esprimere?* ».

VECCHIO AUGUSTINE: « *Sì, Maestà. Vorrei avere un permesso di polizia che mi permettesse per tutto il resto della mia vita di suonare il mio organino. E' l'unico modo per me di vivere!* ».

IMPERATORE: « *Lo avrai! Nessuno deve mai poter dire... che l'Austria non compensa i suoi combattenti!* ».

L'Imperatore infila il sacchetto al collo del vecchio Augustine e gli tende la mano, che il vecchio cerca di baciare. L'Imperatore abbassa la mano.

IMPERATORE: « *No! Noi due siamo due vecchi soldati!* ».

DI NUOVO BREVE PRIMO PIANO del vecchio Augustine con le gote rigate di lacrime.

VECCHIO AUGUSTINE: « *Questo è il giorno più felice della mia vita, Maestà!* ».

DI NUOVO MEZZO PRIMO PIANO di entrambi, carrello indietro, l'Imperatore fa un amichevole cenno del capo e si allontana.

CAMPO LUNGO da dietro l'Imperatrice di tutta la sala. Tutti si alzano. L'orchestra suona nuovamente l'inno mentre l'Imperatore esce dalla porta principale.

SUONO - Musica, inno.

DISSOLVENZA INCROCIATA SU UN CAMPO MEDIO verso la « Porta svizzera ». Di sentinella, Guardie del Corpo a cavallo e Guardie del Corpo di fanteria. Davanti all'Arco stanno due carrozze di Corte aperte, con cocchiere e staffiere in bicorno e « knickerbockers ». Dietro la carrozza si possono

vedere le teste dei cavalli di una carrozza che sta dietro. Sei guardie del Corpo trabanti accompagnano sei dei vecchi che hanno partecipato alla cerimonia. Ciascuna Guardia reca un piccolo canestro dorato e decorato con nastri di seta neri e gialli, colmo di leccornie. Fanno capolino delle bottiglie dai tappi dorati. Le prime due guardie accompagnano i primi due vecchi verso i due veicoli che attendono, li aiutano a salire coadiuvati dallo staffiere, depongono i canestri vicino a loro. Uno dei due vecchi, quello verso il fondo, è il vecchio Augustine. Carrello in avanti verso il vecchio Augustine e la guardia. Col suo fare espansivo il vecchio Augustine stringe la mano alla guardia.

VECCHIO AUGUSTINE: « *Questo è certamente il più bel giorno della mia vita!* ».

GUARDIA: « *Sì. E' un onore che non molte persone al mondo ricevono! Un imperatore che ti lava i piedi!* » .

VECCHIO AUGUSTINE (*scherzando*): « *L'hai detto! Naturalmente.... io gli ho facilitato il compito... ne avevo lasciato uno in Italia... in modo che non dovesse disturbarsi per quello!* ».

La guardia ride.

GUARDIA: « *Bene... Vecchio mio... ci vedremo ancora... forse!* ».

VECCHIO AUGUSTINE: « *Oh, certo! Mi vedrete in giro ancora per molto tempo!* ».

GUARDIA: « *Così va bene! Non dire mai "morire"!* ».

VECCHIO AUGUSTINE: « *Certo che no finchè posso "vivere"! Addio!* ».

DI NUOVO MEZZO CAMPO LUNGO - Egli saluta distrattamente. Le due carrozze partono mentre altre due prendono il loro posto.

DISSOLVENZA INCROCIATA SU CAMPO MEDIO del « boudoir » dell'Imperatrice. Sono presenti la cameriera Gabriella e la pettinatrice Fanny. Si apre la porta in fondo. L'Imperatrice si trascina dentro, seguita da tre dame di compagnia, dal suo medico dott. Widerhofer e dal suo maestro di casa Barone Nopsca. Carrello indietro. L'Imperatrice afferra con entrambe le mani il proprio colletto e lo apre con forza.

ELISABETTA: « *Aria! Aria! Devo respirare! Questa atmosfera mi opprime! Io svengo, dottore!* ».

Si abbandona esausta su un sofà.

DOTTORE: « *Acqua di colonia! I sali!* ».

Gabriella e Fanny corrono a prendere i sali e i filtri per rinvenire. Il dottore inzuppa una tovaglia ed inumidisce la fronte dell'Imperatrice, poi le mette i sali sotto il naso. Essa rinviene.

ELISABETTA: « *Non ci resisto più, qui! Nopsca, chiamate sua Maestà!* ».

Nopsca si inchina ed esce di corsa. Elisabetta lentamente si mette a sedere.

ELISABETTA: « *Una vestaglia, per favore!* ».

DOTTORE: « *Toglietevi il corsetto, Maestà!* ».

Gabriella corre verso l'armadio e ne toglie un « negligé » nero e torna con esso dall'Imperatrice. Elisabetta si alza, sostenuta dalle dame, lascia scivolare la gonna e si infila il « negligé », poi volgendo le spalle al dottore si sgancia il corsetto.

DOTTORE: « *Mettetevi di nuovo distesa, Maestà!* ».

ELISABETTA: « *Adesso mi sento meglio.* Ma qui non posso resistere. *Dove potrei andare?...*

Si siede e si rivolge alle sue dame.

... Presto... ditemi... aiutatemi a scegliere un posto prima che egli venga, in modo che possa dirglielo! ».

Le dame si guardano fra loro e col dottore. Si apre la porta nel fondo ed entra Francesco Giuseppe, che indossa l'uniforme di servizio. Le dame fanno la riverenza *ed escono.* Il dottore si inchina. L'Imperatore si avvicina rapidamente... [a Elisabetta e la guarda affettuosamente].

[IMPERATORE: « *Che cosa c'è, Sissi?* ».

ELISABETTA: « *Non resisto qui! Mi sento morire, credimi... lo sento!* »].

[L'Imperatore si rivolge]... al dottore:

IMPERATORE: « *Nulla di grave?* ».

DOTTORE: « *Sua Maestà ha i nervi gravemente scossi per la lunga cerimonia...* [*Credo che non si tratti di altro!*]. *Sua Maestà ha bisogno di riposo* [*assoluto*]*!* ».

L'Imperatore si avvicina ad Elisabetta e, guardandola gentilmente, le pone la mano sul capo.

IMPERATORE: « Che cosa c'è, Sissi? ».

Essa muove la testa in modo da sottrarsi alla mano di lui.

ELISABETTA: « Mi fa male! Non resisto, qui. Tutto questo mi uccide... credimi! *Devo andare via da qui... te lo dico io!* ».

IMPERATORE (*condiscendente*): « *Ma,* Sissi, *sei appena ritornata da un viaggio di sei mesi!* ».

ELISABETTA: « *Sì... Tu pensi che io sia pazza! Credo che tu abbia ragione!* (Rivolgendosi al dottore). *Dottore! Dite la verità!... Non credete che lo sono?* ».

DOTTORE: « *Ma Maestà!...* ».

ELISABETTA (cinicamente): « *Tutti quelli che* [*preferiscono*] amano *la solitudine, la poesia, la musica e i fiori* [*esageratamente*] *come me,* [*secondo la misura stabilita dalla società*] *"devono" essere anormali! E non dimenticate... Io sono una Wittelsbach! Ricordatevi del mio povero cugino Ludwig!* ».

IMPERATORE: « Sissi, *se continui a pensare a ciò...* ».

ELISABETTA: « *Talvolta sento come se delle mani invisibili stringessero un cerchio di ferro intorno alla mia povera testa e lo stringessero sempre di più, sempre di più!* ».

IMPERATORE: « *Ma Sissi... è solo la tua immaginazione ribelle!* ».

DOTTORE: « *Certo, Maestà. E' solo una leggera nevrastenia... aggravata dalla... sì, dalla menopausa* ».

ELISABETTA: « *Forse è così. Ma non ricordatemi, dottore, che ho superato i cinquanta. Lo so troppo bene da me!* ».

IMPERATORE: « *Ma Sissi, nessuno al mondo potrebbe credere che sei nonna!* ».

ELISABETTA: « *Ma io mi sento tale! La mia sciatica peggiora di giorno in giorno!* ».

IMPERATORE (al dottore): « *C'è nulla che potete fare?* ».

[DOTTORE: « *Le ho prescritto biancheria di antilope... e salicilato!* ».

ELISABETTA: « *Guardate le mie caviglie gonfie!* »].

[Elisabetta alza la gonna per mostrare le caviglie].

[DOTTORE: « *Questa è la conseguenza di quelle passeggiate eccessive che Vostra Maestà insiste nel voler fare! Vostra Maestà cammina come una locomotiva! Col riposo che ho prescritto, il gonfiore passerà!* »].

ELISABETTA: « *Ad ogni modo... io non posso restare qui! Devo andar via! Non posso sopportare Vienna... la gente... le cerimonie che non finiscono mai... l'etichetta... tutto ciò mi fa impazzire!... mi uccide!* ».

DOTTORE: « *Allora suggerirei un viaggio per mare!* ».

Elisabetta si leva a sedere entusiasmata.

ELISABETTA: « *Sì! Ecco quello che ci vuole! Il mare! Il mare! Mi ringiovanisce. Mi toglie tutto ciò che è estraneo alla mia natura. Tutto quello che so, me l'ha insenato il mare!* ».

Si alza. Si ferma e pensa per pochi secondi. L'Imperatore la guarda disperato.

IMPERATRICE: « *Andrò in Egitto. Alessandria, Cairo, Luxor, Gizeh... fino al Nilo. Ho bisogno di caldo! Il sole! Io amo il sole!* ».

L'Imperatore fa un gesto scoraggiato delle braccia.

IMPERATORE: « *Bene, se credi, Sissi, che questo possa giovarti... vai, in nome di Dio! Ma mi mancherai moltissimo... ed anche il popolo sentirà la tua mancanza! Stanno dimenticando che "hanno" una Imperatrice!* ».

L'Imperatrice gli pone una mano sulla spalla e parla senza la minima amarezza.

ELISABETTA: « *Mi dispiace.... Ma dopo tutto tu hai Kathi... Essa ti comprende "tanto" meglio di quanto abbia potuto o possa io in avvenire!... E tu sai capirla!...* ».

IMPERATORE: « *Non sono i miei sentimenti che contano!... Sono quelli del popolo... quello che "il mondo" pensa e dice!* ».

ELISABETTA: « *Di quello, "a me" non m'importa!* ».

L'Imperatore fa un gesto di sconforto.

IMPERATORE: « *Ritengo... che non posso cambiare il tuo modo di pensare! Quando* intendi *partire?* ».

ELISABETTA: « *Stasera!* ».

IMPERATORE: « *Ma domani è il Venerdì Santo!* ».

ELISABETTA: « [*Andrò in Chiesa da qualche parte, lungo il viaggio*]. *E' il pensiero e la sincerità dell'anima che conta presso l'Onnipotente, non la cerimonia!* ».

L'Imperatore annuisce pensieroso.

IMPERATORE: « *Quindi non ti vedrò più prima della tua partenza. Io devo* [*occuparmi di tante cose... stasera!*] presenziare delle cerimonie... ».

ELISABETTA: « *Naturalmente... comprendo!* ».

L'Imperatore le prende la mano e la bacia con galanteria.

IMPERATORE: « *Allora...* [*Buon viaggio... e a presto rivederti*]. Dio ti accompagni... e possa presto ricondurti qui, *lo spero!* ».

ELISABETTA: « *Addio!* Tu sei buono con me [*Scrivimi... o telegrafami quando ti senti troppo solo!* ».

IMPERATORE: « *Lo farò! E se hai bisogno di qualche cosa non devi fare altro che farmelo sapere!* »].

ELISABETTA: « *Grazie!* ».

L'Imperatore le fa un inchino [poi si inchina alle dame] fa un cenno del capo al Dottore ed esce dalla porta del fondo (*).

(*) Le frasi riportate fra parentesi quadre sono quelle che nel manoscritto sono state cancellate da Stroheim; le frasi « sottolineate » (cioè stampate in corsivo nella descrizione della scena e del suono, in tondo nei dialoghi) sono quelle da lui aggiunte a mano sull'originale. Talvolta vi sono delle frasi « sottolineate » e poste fra parentesi: sono quelle che il regista aveva in un primo momento aggiunto e poi sono state da lui stesso cancellate. (*Nota del traduttore*).

Testi e documenti per La dame blanche

Uniformi e accessori

di ERICH von STROHEIM

Le liste del fabbisogno costumistico (uniformi e accessori) per alcuni dei personaggi principali di La dame blanche, *che pubblichiamo in francese per mantenerne il carattere originario, furono compilate da Erich von Stroheim e documentano — insieme con lo straordinario amore per la verità e l'esattezza, caratteristica del regista — la sua eccezionale competenza in materia militare e lo scrupolo che egli poneva nella preparazione dei suoi film.*

IMPERATORE FRANCESCO GIUSEPPE I

Gala (Maréchal de Camp)

1) Bicorne de Général galonné-or avec plumes d'Autruches vert clair et jugulaire cuir verni noir;
2) Tunique blanche - double boutonnage or - avec col, poignets et passepoil rouge et galonné or - brodés de feuilles de chênes (feuilles pointées vers le bas!);
3) Pantalons rouge avec double galon or et pattes noires;
4) Chaussures élastiquesnoires avec éperons dans le talon;
5) Sabre d'infanterie - dragonne-or bouillonnée;
6) Porte sabre cuir rouge galonné-or et avec boucles or;
7) Ceinturon avec deux glands or;
8) *Décorations*: Toison d'or - Médaille de Guerre Italienne (1866) - Croix Russe de St. Georges - Croix du Mérite avec couronne;
   Crachats de: Léopold - Marie Thérèse - St. Etienne;
   Grand cordon de l'Ordre de Marie Thérèse;
   Collier de Léopold et St. Etienne.

Service

9) Tunique de Service - bleu clair - double boutonnage - cols, poignets et passepoil rouge et galonné-or - brodés de feuilles de chênes;
10) Pantalon noir avec double lampasse rouge et pattes noir;

11) Tunique de service - bleu foncé - sans boutons - avec galon-or sur un fond rouge (en partie seulement);
12) Képi noir avec cordelière et cocarde or;
13) Pardessus (gris allemand) - double boutonnage - double soie rouge;
14) Bottes noires et éperons dans le talon;
15) Pantalon de cheval noir avec double lampasse rouge;
16) Cols et poignets d'Officier - gants chevreau blanc;
17) Pardessus militaire court (pour peignoir);
18) Une chemise de nuit (consulter dessin).

AIUTANTE DI CAMPO DI SUA MAESTÀ (CONTE PAAR)

Gala

1) Bicorne de Général avec plumes d'Autruches - vert clair;
2) Tunique - vert foncé - double boutonnage - col et poignets de velours noir avec passepoil rouge - galonné or et brodé avec feuilles de chênes pointées vers le *haut;*
3) Pantalon noir avec double lampasse rouge;
4) Ceinturon avec deux glands or d'Aide de Camp Général - de l'épaule gauche à la taille;
5) Sabre de cavalerie avec dragonne or et porte-sabre cuir rouge - galonné-or;
6) Chaussures élastiques - noir - avec éperons-talons;
7) Pardessus noir avec col velours noir et passepoil rouge-doublé soie rouge;
8) Pardessus (gris allemand) col velours noir passepoil rouge et doublé soie rouge;
9) Képi noir avec cordelière et cocarde or;
10) *Décorations*: Toison d'Or - Médailles et Croix de (Plus) Guerre;
    Crachats de: Léopold et St. Etienne;
    Grand Cordon de Léopold;
    Collier de St. Stephen et Léopold;
11) Gants blanc - cols et poignets d'Officier;
12) Bottes - noir - avec éperons-talons;
13) Pantalon de cheval noir avec double lampasse rouge de Général.

GRAN MAESTRO DI CORTE (PRINCIPE LIECHTENSTEIN)

Gala (Général Hongrois)

1) Czako en zibeline marron avec un pan rouge et une aigrette blanche en héron;
2) « Attilla » rouge lacé or à la Hussar - col et poignets galonné et brodé-or (feuilles de chênes);
3) Culotte rouge à la Hussar lacée et galonné-or;
4) « Menthe » (pardessus court) blanc-lacé or et avec cordelière or - col, poignets et doublure en zibeline marron;

5) Bottes cuir verni noir - éperons-talons (jaune) et haut de bottes or à la Hussar;
6) Ceinturon or Hongrois;
7) Cartouchière argent sur bandoulière or;
8) Savre cavalerie - dragonne or - porte-sabre cuir galonné or;
9) Gants blanc - cols et poignets d'Officiers;
10) *Décorations*: Toison d'Or - Médailles et Croix de plusieurs Guerres; Crachats: de Léopold et St. Etienne;
Grand Cordon de St. Etienne;
11) Bâton de Ier Maître de la Cour - ébène - haut et bas en ivoire avec une cordelière et deux glands or.

Service - Commandeur de la Garde Impériale à cheval.

1) Képi noir cordelière et cocarde or;
2) Tunique - vert foncé - double boutonnage - col, poignet et passepoil rouge galonné or - cordelière de cavalerie sur l'épaule gauche - bande or sur chaque épaule pour les épaulettes;
3) Pantalon noir avec double lampasse rouge.

PRIMO MAESTRO DI CORTE - SECONDO PERIODO (FÙRST MONTENOVO)

1) Bicorne galonné-or, bordure d'Autruche blanc;
2) Tunique - noir - devant de col et les poignets brodés or;
3) Pantalon noir avec double Lampasse or;
4) Chaussures élastiques - noir;
5) Epée de Cour dans un fourreau noir et or - dragonne or fermée;
6) Culotte de cheval blanche;
7) Bottes cuir verni - éperons à pattes;
8) Gantelets blanc - cols et poignets;
9) *Décorations*: Médailles et Croix;
Crachats: St. Etienne, Léopold et François Joseph;
Grand Cordon de l'Ordre de François Joseph;
Collier de St. Etienne.

DUE COMMISSARI DI CORTE

1) 2 bicornes galonné-or bordé d'Autruche noir;
2) 2 tuniques - noir - cols et poignets en velours noir et galonné or avec rosettes argent;
3) 2 pantalons - noir - avec simple lampasse or;
4) 2 culottes de cheval blanches;
5) 2 p. bottes à la Wellington cuir verni noir - éperons à patte;
6) 2 épées de Cour noir et or - dragonne et porte-épeé or;
7) Gantelets blanc - cols et poignets;
8) Médailles et Croix.

Gran Maestro di caccia (Conte von Adelhorst - Erich von Stroheim)

1) Tunique - vert foncé - avec plastron velours vert clair brodé or de branches de chênes - poignets mousquetaires col brodé or sur fond de velours vert clair - branches chêne;
2) Epalettes or bouillonnées;
3) Tricorne vert foncé galonné or avec plumes d'autruches - vert clair et blanc;
4) Cartouchière argent sur bandouilière or avec une tête de daim or;
5) Ceinturon avec deux glands or;
6) Petit cor de chasse doré sur cordelière et glands de chênes or;
7) Culotte de cheval blanche;
8) Bottes à la Wellington cuir verni noir - éperons à pattes;
9) *Décorations*: Médailles et Croix de différentes Guerres;
Crachats de St. Etienne et Léopold;
Grand Cordon de Léopold;
Collier de Léopold et St. Etienne;
Croix pour le Mérite avec couronne;
10) Epée de chasse poignée en corne de Cerf avec couronne or;
11) Dragonne et porte-épée or;
12) Gantelets blanc - cols et poignets.

Costume Tirolien:

1) Chapeau taupé vert avec barbiche de chamois;
2) Veste grise tirolienne avec col, revers, poignets et passepoil vert - boutons en corne de cerf;
3) Pantalon court tirolien cuir noir;
4) Chemise blanche rude filé main (toile écrue);
5) Ceinture de cuir tirolienne;
6) Chaussettes de laine tirol;
7) Chaussures bases à clous tirol;
8) Havresac marron;
9) jumelles (Triäder Binoculas);
10) Carabine de chasse avec telescop, pour la vue;
11) épée de chasse courte;
12) « Loden » cape;
13) Gourde;
14) Grand chapeau feutre vert foncé doublé vert clair - plumes de coq rouge, vert et blanc - cordelière et garniture de chêne or;
15) Ceinturon officier avec glands jaunes;
16) Sabre officier infanterie - dragonne et porte-épée or.

Filmografia di Stroheim

a cura di ROBERTO CHITI

ERICH VON STROHEIM (*Erich Oswald Hans Carl Marie Stroheim von Nordenwald*) *nacque a Vienna il* 22 *settembre* 1885; *il padre era colonnello nel sesto Reggimento dei Dragoni, la madre dama di Corte di Elisabetta, Imperatrice d'Austria. Istruzione secondaria in una scuola libera, allievo nella Scuola Cadetti dell'Accademia militare e quindi tenente dell'esercito imperiale, nell'Arma di cavalleria. Nel* 1909 *lasciò Vienna ed emigrò negli Stati Uniti, dove tra il* 1910 *e il* '13 *fu arruolato nell'esercito americano. Negli anni* '13 *e* '14 *fece il commesso, il giornalista, l'uomo di fatica in un albergo, il ferroviere, fu capitano nell'esercito messicano di Francisco Madeiro, maestro di nuoto e di equitazione, impiegato di banca, palombaro. Nel* '14 *e* '15 *tentò di far rappresentare una commedia da lui scritta, «Brothers», e fece le prime apparizioni in cinematografo come attore. Gli anni dal* 1918 *fin verso il* '30 *comprendono il grande periodo di Stroheim regista; nel* 1926 *fu naturalizzato americano. Dopo lo sfortunato* Walking Down Broadway *dovette limitare forzatamente la sua attività cinematografica all'interpretazione di ruoli più o meno importanti in numerosi film e a uno sterile e oscuro lavoro di stesura di soggetti e sceneggiature. Nel* 1933 *scrisse «Poto-Poto», più tardi trasformato in romanzo, e due anni dopo un altro romanzo, «Paprika». Il* 6 *dicembre* 1936 *arrivò in Francia per interpretare* Marthe Richard *e* La grande illusion, *rimanendovi — salvo una breve permanenza nel* 1937 *in Gran Bretagna per la versione inglese di* Mademoiselle Docteur — *fino al* 26 *novembre* 1939, *quando si imbarcò improvvisamente per gli Stati Uniti. Qui la nuova serie di interpretazioni fu aperta da* I Was an Adventuress *e si concluse con* The Mask of Dijon, *girato nel* 1945. *La parentesi teatrale (per l'interpretazione del ruolo di Jonathan Brewster in «Arsenic and Old Lace») è degli anni* 1941-43. *Negli ultimi mesi del* 1945 *ritornò in Francia per* La foire aux chimères *e vi si stabilì definitivamente, salvo assenze non prolungate per recarsi in Italia (per* La danse de mort), *in Austria (per* Le signal rouge), *negli Stati Uniti (per* Sunset Boulevard) *e in Germania (per* Alraune). *In Francia abitò dapprima in un caratteristico albergo di Barbizon, ai margini della foresta di Fontainebleau, e dal* 1947 *nel castello di Denise Vernac a Maurepas (distretto Seine-et-Oise), dove morì il* 12 *maggio* 1957.

Assistente alla regia

1915 **OLD HEIDELBERG** di John Emerson. (V. Attore).
1916 **INTOLERANCE** di David W. Griffith. (V. Attore).
THE SOCIAL SECRETARY di John Emerson. (V. Attore).

HIS PICTURE IN THE PAPERS (L'eroico salvataggio del diretto d'Atlantic) di John Emerson. (V. Attore).

MACBETH di John Emerson. (V. Attore).

LESS THAN THE DUST (Fiore della prateria) di John Emerson. (V. Attore).

1917 **PANTHEA** di Allan Dwan. (V. Attore).

SYLVIA OF THE SECRET SERVICE di George Fitzmaurice. (V. Attore).

1918 **HEARTS OF THE WORLD (Cuori del mondo)** di David W. Griffith. (V. Attore).

Regista

1918 **BLIND HUSBANDS** - **r.**: Erich von Stroheim - **s.**: dal racconto « The Pinnacle » di E. von Stroheim - **sc.**: E. von Stroheim - **f.**: Ben Reynolds - **scg.**: Erich von Stroheim - **int.**: Erich von Stroheim (ten. Eric von Steuben), Gibson Gowland (Sepp, guida alpina), Sam De Grasse (dott. Armstrong), Francelia Billington (signora Armstrong), Fay Holderness (cameriera), Valerie Germonprez, Jack Perrin, Ruby Kendrick, Richard Cummings, Louis Fitzroy, William Duvalle, Jack Mathes, Percy Challenger - **p.**: Carl Laemmle sr. per l'Universal - **o.**: U.S.A. - **metraggio:** 8 bobine - **durata delle riprese:** 7 settimane.

1920 **THE DEVIL'S PASSKEY** - **r.**: Erich von Stroheim - **s.**: Baronessa De Meyer, Erich von Stroheim - **sc.**: Erich von Stroheim - **f.**: Ben Reynolds - **scg.**: Erich von Stroheim - **int.**: Sam De Grasse (Warren Goodwright), Una Trevellyan (sua moglie), Mae Bush (La bella Odero), Clyde Phillmore (Rex Strong), Maude George (signora Mallot), Evelyn Gosnell - **p.**: Universal - **o.**: U.S.A. - **metr.**: 12 bobine (7 secondo il « Catalog of Copyright Entries - Motion Picture ») - **dur. ripr.**: 12 settimane.

1921 **FOOLISH WIVES (Femmine folli)** - **r.**: Erich von Stroheim - **s.** e **sc.**: Erich von Stroheim - **f.**: Ben Reynolds, William Daniels - **scg.** e **cost.**: Erich von Stroheim, Richard Day - **part. m.**: Sigmund Romberg - **int.**: Erich von Stroheim (conte Wladislao Sergio Karamzin), Maude George (prima principessa russa, sua cugina), Mae Bush (seconda principessa russa, sua cugina), George Christians (Howard Hughes, ambasciatore), Miss Dupont (sua moglie), Cesare Gravina (il falsario), Malvine Polo (sua figlia), Dale Fuller (cameriera del conte) - **p.**: Universal - **o.**: U.S.A. - **metr.**: 21 bobine, ridotte a 14 per l'edizione commerciale - **dur. ripr.**: 11 mesi.

1922-23 **MERRY-GO-ROUND (Donne viennesi)** - **r.**: Erich von Stroheim, Rupert Julian (quest'ultimo realizzò gran parte del film, che non venne riconosciuto da Stroheim come proprio) - **s.** e **sc.**: Erich von Stroheim - **f.**: Ben Reynolds, William Daniels - **scg.** e **cost.**: Erich von Stroheim, Richard Day - **int.**: Norman Kerry (il conte), Dorothy Wallace (principessa Gisella, sua fidanzata), Mary Philbin (Mitzi), Cesare Gravina (padre di Mitzi), George Seigmann (proprietario del « Merry-Go-Round »), Dale Fuller (sua moglie), George Hackathorne (il gobbo), Albert Conti (amico del conte), Maude George (« Madame » del bordello), Sidney Bracey (cameriere), Anton Wawerka (Imperatore Francesco Giuseppe I) - **p.**: Carl Laemmle sr. per l'Universal - **o.**: U.S.A. - **metr.**: 12 bobine (10 secondo il « Copyright »).

1923-24 **GREED** - **r.** Erich von Stroheim - **s.**: dal romanzo « McTeague » di Frank Norris - **sc.**: Erich von Stroheim, June Mathis - **f.**: Ben Reynolds, William Daniels, Ernest B. Schoedsack - **scg.**: Richard Day, Erich von Stroheim e ambienti naturali - **mo.**: Joe W. Farnham - **int.**: Gibson Gowland (McTeague), Zasu Pitts (Trina Sieppe), Jean Hersholt (Marcus Schooler), Cesare Gravina (Zerkow - ruolo soppresso nell'edizione com-

merciale del film), Dale Fuller (Maria Macapa - ruolo soppresso nella edizione commerciale del film), Chester Conklin (« papa » Sieppe) Sylvia Ashton (« mama » Sieppe), Hughie Mack (sellaio), Tempe Piggott (madre di McTeague), Joan Standing (Selina), Austin Jewell (August), Oscar e Otto Gotell (i gemelli Sieppe) - **p.**: Metro-Goldwyn-Mayer - **o.**: U.S.A. - **metr.**: 24 bobine, poi ridotte a 18 da Rex Ingram con l'autorizzazione di Stroheim, infine a 10 per l'edizione commerciale, non riconosciuta dallo autore - **dur. ripr.**: 9 mesi.

1925 **THE MERRY WIDOW (La vedova allegra)** - **r.**: Erich von Stroheim - **s. e sc.**: Erich von Stroheim, Benjamin Glazer, ispirati all'operetta di Victor Leon e Leo Stein musica di Franz Lehar - **f.**: Oliver T. Marsh - **part. m.**: David Mendoza e William Axt che si basarono su temi di Franz Lehar - **scg.**: Cedric Gibbons, Richard Day - **cost.**: Erich von Stroheim, Richard Day - **mo.**: Frank E. Hull - **int.**: John Gilbert (principe Danilo), Mae Murray (Sally O'Hara), Roy D'Arcy (principe ereditario Mirko), Tully Marshall (barone Sadoja), George Fawcett (re Nikita), Josephine Crowell (regina Milena), Albert Conti (aiutante del principe Danilo), Don Ryan (aiutante del principe Mirko), Hughie Mack (il locandiere), Sidney Bracey (domestico di Sadoja), Dale Fuller (domestica di Sadoja), George Nichols (portinaio), Edward Connelly - **p.**: Metro-Goldwyn-Mayer - **o.**: U.S.A. - **metr.**: 14 bobine, poi ridotte a 12 (10 secondo il « Copyright ») - **dur. ripr.**: 12 settimane.

1926-28 **THE WEDDING MARCH (Sinfonia nuziale)** - **r.**: Erich von Stroheim - **s. e sc.**: Erich von Stroheim, Harry Carr - **f.**: Ben Reynolds, Hal Mohr - **scg. e cost.**: Richard Day, E. von Stroheim - **part. m.**: J. S. Zamecnik, Luis de Francesco - **int.**: Erich von Stroheim (principe Nicki), Fay Wray (Mitzi), George Fawcett (principe Ottokar), Maude George (principessa Maria, madre di Nicki), Cesare Gravina (un violinista, padre di Mitzi), Dale Fuller (Caterina sua moglie), Hughie Mack (custode del locale all'aperto), Matthew Betz (suo figlio Schani, macellaio), George Nichols (Schweisser, industriale), Zasu Pitts (sua figlia Cecilia), Anton Wawerka (Imperatore Francesco Giuseppe I) - **p.**: P.A. Powers per la Celebrity, rilevata dalla Famous Players-Lasky - **o.**: U.S.A. - **metr.**: 14 bobine (o 14 mila piedi, ridotti a 10.400 secondo il « Copyright »).

1927-28 **THE HONEYMOON (Luna di miele)** - Seconda parte di **The Wedding March,** montata da Joseph von Sternberg e non riconosciuta dall'autore - **metr.**: 10 bobine (6 secondo il « Copyright »). Per « credits » e « cast » vedi **The Wedding March.**

1928 **QUEEN KELLY** - **r.**: Erich von Stroheim - **s. e sc.**: Erich von Stroheim - **f.**: Gordon Pollock, Paul Ivano - **m.**: Adolf Tandler - **scg.**: Harold Miles - **mo.**: Viola Lawrence - **int.**: Gloria Swanson (Patricia Kelly, orfana), Walter Byron (principe « Wild » Wolfram), Seena Owen (la regina, sua fidanzata e cugina), Sidney Bracey (cameriere del principe Wolfram), William von Brincken (aiutante di Wolfram) - **p.**: Joseph Kennedy per l'United Artists - **o.**: U.S.A. (Opera rimasta incompiuta. La lavorazione venne interrotta quando era stata realizzata soltanto la prima parte dello scenario, un terzo circa del totale. Il film fu presentato in un'edizione di 10 bobine, che Stroheim non riconobbe, ottenendo che non venisse distribuita negli Stati Uniti).

1932-33 **WALKING DOWN BROADWAY** - **r.**: Erich von Stroheim - **s.**: dalla commedia di Dawn Powell - **sc.**: E. von Stroheim, Leonard Spigelgass - **dial.**: E. von Stroheim - **f.**: James Wong Howe - **m.**: Frank E. Hull - **int.**: James Dunn, Boots Mallory, Minna Gombell, Zasu Pitts, Terrance Ray, William Stanton - **p.**: Fox **o.**: U.S.A. (Di questo film la Fox non distribuì mai l'edizione di 14 mila piedi firmata da Stroheim, ma un'edizione di 5.800 piedi rimaneggiata e parzialmente rifatta da Alfred Werker, con il titolo **HELLO SISTER!**)

Attore

1914 **CAPTAIN McLEAN** - **r.**: Jack Conway - **s.**: Richard Harding Davis - **p.**: Triangle - **o.**: U.S.A.

1915 **GHOSTS** - **r.**: John Emerson - **s.**: dal dramma di Henrik Ibsen - **adatt.** e **sc.**: David Wark Griffith - **int.**: Henry B. Walthall, Mary Alden, Nigel De Brulier, Erich von Stroheim - **p.**: D. W. Griffith per la Mutual - **o.**: U.S.A.

THE BIRTH OF A NATION (La nascita di una nazione) - **r.**: David W. Griffith - **s.**: dal romanzo « The Clansman » del Rev. Thomas Dixon jr. - **sc.**: D. W. Griffith e Frank Woods - **f.**: G. W. Bitzer - **part. m.**: Joseph Carl Breyl - **int.**: Henry B. Walthall, Violet Wilkey, Mae Marsh, Miriam Cooper, Josephine Crowell, Andre Beranger, Spottiswoode Aitken, Maxfield Stanley, Lillian Gish, Ralph Lewis, Wallace Reid, Donald Crisp, Joseph Henabery, Walter Long, George Siegmann, Robert Harron, Elmer Clifton, Mary Alden, Elmo Lincoln, Howard Gaye, Sam De Grasse, Raoul Walsh, Olga Grey, Tom Wilson, Eugene Pallette, Bessie Love, William de Vaull, Monte Blue, Erich von Stroheim (nella parte di sei diversi negri) - **p.**: D. W. Griffith per la Epoch Producing Corporation **o.**: U.S.A.

OLD HEIDELBERG - **r.**: John Emerson - **s.**: dal romanzo di W. Meyer Forster e dalla commedia di Richard Mansfield - **sc.**: John Emerson - **consulente milit.** e **assist. r.**: Erich von Stroheim - **int.**: Dorothy Gish, Wallace Reid, Raymond Wells, Erich von Stroheim - **p.**: D. W. Griffith per la Triangle - **o.**: U.S.A.

1916 **INTOLERANCE (Intolerance)**, di D. W. Griffith. Vedere dati nel n. I, 35 (1959). In questo film Stroheim interpretò il ruolo di « secondo Fariseo » nell'episodio giudaico.

THE SOCIAL SECRETARY - **r.**: John Emerson - **s.**: Anita Loos - **assist. r.**: Erich von Stroheim - **int.**: Norma Talmadge, Herbert Frank, Erich von Stroheim - **p.**: D. W. Griffith per la Fine Arts - **o.**: U.S.A.

HIS PICTURE IN THE PAPERS (L'eroico salvataggio del diretto d'Atlantic) - **r.**: John Emerson - **s.**: Paul Dicky - **sc.**: John Emerson e Anita Loos - **f.**: George Hill - **assist. r.**: Erich von Stroheim - **int.**: Douglas Fairbanks sr., Loretta Blake, Nick Thompson, Erich von Stroheim - **p.**: D. W. Griffith per la Fine Arts - **o.**: U.S.A.

MACBETH - **r.**: John Emerson - **s.**: dalla tragedia omonima di William Shakespeare - **sc.**: David W. Griffith - **f.**: George Hill - **scg.**: Erich von Stroheim - **assist. r.**: Erich von Stroheim - **int.**: Sir Herbert Beerbohm-Tree, Constance Collier, Wilfred Lucas, Erich von Stroheim - **p.**: D. W. Griffith per la Fine Arts - **o.**: U.S.A.

LESS THAN THE DUST (Fiore della prateria) - **r.**: John Emerson - **assist. r.**: Erich von Stroheim - **int.**: Mary Pickford, David Powell, Erich von Stroheim - **p.**: Famous-Players-Lasky - **o.**: U.S.A.

1917 **PANTHEA** - **r.**: Allan Dwan - **s.**: ispirato alla commedia di Monckton Hoffe - **f.**: Harold Rosson - **assist. r.**: Erich von Stroheim - **int.**: Norma Talmadge, George Fawcett, Earle Foxe, L. Roger Lytton, Erich von Stroheim - **p.**: Joseph Schenck - **o.**: U.S.A.

IN AGAIN, OUT AGAIN - **r.**: John Emerson - **s.**: Anita Loos - **f.**: Arthur Edeson - **scg.**: Erich von Stroheim - **int.**: Douglas Fairbanks, sr., Arline Pretty, Bull Montana, Erich von Stroheim - **p.**: Fine Arts - **o.**: U.S.A.

SYLVIA OF THE SECRET SERVICE - **r.**: George Fitzmaurice - **assist. r.** e **scg.**: Erich von Stroheim - **int.**: Irene Castle, Erich von Stroheim - **p.**: Pathé Excange - **o.**: U.S.A.

FOR FRANCE - **r.**: Wesley Ruggles - **s.**: Cryrus Townsend Brady - **int.**: Howe, Edward Earle, Erich von Stroheim - **p.**: Vitagraph - **o.**: U.S.A.

1918 **THE UNBELIEVER** - **r.**: Alan Crosland - **s.**: dal romanzo « The Three Things » di Mary Raymond Shipman Andrews - **int.**: Marguerite Courtot, Raymond McKee, Erich von Stroheim - **p.**: Edison - **o.**: U.S.A.

HEARTS OF THE WORLD (Cuori del mondo) - **r.**: David W. Griffith - **s.**: Gaston De Tolinac - **sc.**: David W. Griffith - **f.**: G. W. Bitzer e Carl Brown - **assist. r.**: Erich von Stroheim - **consul. milit.**: Erich von Stroheim - **int.**: Lillian Gish, Adolphe Lestina, Josephine Crowell, Robert Harron, Jack Cosgrove, Kate Bruce, Ben Alexander, Dorothy Gish, M. Emmons, F. Marion, Robert Anderson, George Fawcett, George Siegmann, Fay Holderness, L. Lowy, Eugene Pouyet, Anne Mae Walthall, Yvette Duvoisin, Erich von Stroheim, Herbert Sutch, Alphonse Dufour, Mary Hay, Jean Dumercier, Jules Lemontier, Gaston Rivière, Georges Loyer, Gerge Nichols, Mary Harron, Jessie Harron, Johnny Harron, Noel Coward - **p.**: Griffith - **o.**: U.S.A.

THE HUN WITHIN - **r.**: Chester Withey - **int.**: Dorothy Gish, George Fawcett, Erich von Stroheim - **p.**: Famous Players-Lasky - **o.**: U.S.A.

BLIND HUSBANDS - (V. Regista).

1919 **THE HEART OF HUMANITY (Per l'umanità)** - **r.**: Allen Hollubar - **cons. tec.**: Erich von Stroheim - **int.**: Dorothy Phillips, Erich von Stroheim, William Stowell - **p.**: Universal - **o.**: U.S.A.

1921 **FOOLISH WIVES (Femmine folli)**. (V. Regista)

1926-28 **THE WEDDING MARCH - THE HONEYMOON (Sinfonia nuziale - Luna di miele)**. (V. Regista).

1929 **THE GREAT GABBO (Gran Gabbo)** - **r.**: James Cruze - **s.**: Ben Hecht - **sc.**: Hugh Herbert - **f.**: Ira H. Morgan - **int.**: Erich von Stroheim, Betty Compson, Don Douglas, Margie King, Helene Kane - **p.**: Sono Art - **o.**: U.S.A.

1930 **THREE FACES EAST (Agente segreto Z-1)** - **r.**: Roy del Ruth - **s.**: Anthony Paul Kelly - **sc.**: Oliver H. P. Carrett, Arthur Caesar - **f.**: Chick McGill - **mo.**: William Holmes - **int.**: Erich von Stroheim, Constance Bennett, Grauford Kent, Anthony Bushell, William Holden sr., William Courtney, Charlotte Walker - **p.**: Warner Bros - **o.**: U.S.A.

1931 **FRIENDS AND LOVERS (La sfinge dell'amore)** - **r.**: Victor Schertzinger - **s.**: dal romanzo « La sfinge ha parlato » di Maurice Dekobra - **sc.**: Jane Murfin, Wallace Smith - **f.**: Roy Hunt - **int.**: Lily Damita, Erich von Stroheim, Laurence Olivier, Adolphe Menjou, Hugh Herbert, Frederick Kerr, Blanche Frederici, Vandim Uraneff, Lal Chand Mehra, Yvonne D'Arcy, Kay Deslys, Dorothy Wolbert - **p.**: R.K.O. Radio - **o.**: U.S.A.

1932 **THE LOST SQUADRON (L'ultima squadriglia)** - **r.**: George Archainbaud e Paul Sloane - **s.**: Dick Grace e Paul Sloane - **sc.**: Wallace Smith - **f.**: Leo Tover ed Eddie Cronjager - **f. riprese aeree:** Rob Robison e Elmer Dyer - **mo.**: William Hamilton - **int.**: Richard Dix, Mary Astor, Erich von Stroheim, Joel McCrea, Dorothy Jordan, Hugh Herbert, Robert Armstrong, Arnold Grey, Dick Grace, Art Goebel, Frank Clark, Leo Nomis, Ralph Ince - **p.**: R.K.O. Radio - **o.**: U.S.A.

AS YOU DESIRE ME (Come tu mi vuoi) - **r.**: George Fitzmaurice - **s.**: dalla commedia omonima di Luigi Pirandello - **sc.**: Gene Markey e Walter Ferris - **f.**: William Daniels - **scg.**: Cedric Gibbons - **mo.**: George Hively - **int.**: Greta Garbo, Melvyn Douglas, Erich von Stroheim, Owen Moore, Hedda Hopper, Alberto Conti, Raphaela Ottiano, Warburton Gamble, William Ricciardi, Anita Louise, Roland Varno - **p.**: Metro-Goldwyn-Mayer - **o.**: U.S.A.

1934 **CRIMSON ROMANCE** (annunciato in Italia come **Alba di sangue,** ma mai presentato) - **r.**: David Howard - **s.**: Al Martin e Sherman Lowe - **sc.**: Milton Krims - **f.**: Ernest Miller - **superv. dettagli militari:** Erich von Stroheim - **mo.**: Doris Drought - **int.**: Ben Lyon, Sari Maritza, Erich von Stroheim, William Bakewell, Hardie Albright, James Bush, Herman Bing,

William von Brincken, Jameson Thomas, Vince Barnett, Frederick Vogeding, Brandon Hurst, Bodil Rosing, Arthur Clayton, Oscar Apfel, Purnell Pratt, Jason Robards - **p.**: Nat Levine per la Mascot - **o.**: U.S.A.

FUGITIVE ROAD o **HOUSE OF STRANGERS** - **r.**: Frank Strayer - **s.**: da « International Bridge » di Charles S. Belden - **sc.**: Charles S. Belden, Robert Ellis, Erich von Stroheim - **f.**: Ted McCord - **consul. militare**: Erich von Stroheim - **int.**: Erich von Stroheim, Wera Engels, Leslie Fenton, George Humbert, Hank Mann, Harry Holman, Ferdinand Schumann-Heink, Michael Visaroff, William von Brincken, Bangie Beilly, Hans Ferberg - **p.**: Invincible - **o.**: U.S.A.

1935 **THE CRIME OF DR. CRESPI** - **r.**: John H. Auer - **s.**: John H. Auer dal racconto « The Premature Burial » di Edgar Allan Poe - **sc.**: Lewis Graham e Edwin Olmstead - **f.**: Larry Williams - **scg.**: William Saulter - **mo.**: Leonard Wheeler - **int.**: Erich von Stroheim, Dwight Frye, Paul Guilfoyle, Harriet Russell, John Bohn, Geraldine Kay, Jeanne Kelly, Patsy Berlin, Joe Verdi, Dean Raymond - **p.**: John H. Auer per la Republic - **o.**: U.S.A.

1936 **MARTHE RICHARD - ESPIONNE AU SERVICE DE LA FRANCE** - **r.**: Raymond Bernard - **s.**: da una storia del com. Ladoux - **sc.**: Steve Passeur e Raymond Bernard - **f.**: Robert Lefèbvre e Charles Bauer - **m.**: Arthur Honegger - **scg.**: Jean Perrier - **int.** Edwige Feuillère, Erich von Stroheim, Jean Galland, Delia Col, Marcel Dalio - **p.**: Paris Film - **o.**: Francia.

1937 **LA GRANDE ILLUSION (La grande illusione)**, di Jean Renoir. Vedere dati nel n. I, 35 (1959). In questo film Stroheim interpretò il parsonaggio del colonnello von Rauffenstein.

MADEMOISELLE DOCTEUR - **r.**: Edmond T. Gréville - **s.**: Georges Neveux, Irmgard von Cube - **sc.**: Ernest Betts, Rudolph Bernauer - **f.**: Otto Heller - **m.**: Hans May - **int.**: Dita Parlo, John Loder, Glifford Evans, Erich von Stroheim, Claire Luce, Gyles Isham, John Abbott, Raymond Lovell, Edward Lexy, Anthony Holles, Robert Nainby, Bryan Powley - **p.**: Max Schach per la Trafalgar - **o.**: Gran Bretagna. (Edizione inglese del film omonimo diretto in Francia da G. W. Pabst).

ALIBI (Alibi) - **r.**: Pierre Chenal - **s.**: Marcel Achard - **sc.**: Herbert Juttke, Jacques Companeez - **f.**: Ted Pahle, Jacques Mercanton - **m.**: Georges Auric - **scg.**: Serge Pimenoff, E. Laurié - **int.**: Erich von Stroheim, Albert Préjean, Jany Holt, Louis Jouvet, Roger Blin, Margo Lion, Philippe Richard, Fun-Sen, Florence Marly, Maurice Baquet, Jean Temerson, Made Siamé, Pierre Labry, Véra Flory, Pierre Sergeol, Freddy Martin e la sua orchestra - **p.**: Eclair-Journal-B.N. Film - **o.**: Francia.

1938 **LES PIRATES DU RAIL (Fiamme in Oriente)** - **r.**: Christian-Jaque - **s.**: e **sc.**: O. P. Gilbert - **f.**: Marcel Lucien - **scg.**: Pierre Schild e Linzbach - **int.**: Charles Vanel, Erich von Stroheim, Suzy Prim, Simone Renant, Marcel Dalio, Hélène Manson, Lucas Gridoux, Jacques Périer, Marcel André, Doumel, Valery Inkijinoff, Jacques Dumesnil, May Lin Man, Tsgundo Maki, Abel Jacquin, Ky-Duyen, Ernest Maupi - **p.**: Régina Film-Osso - **o.**: Francia.

L'AFFAIRE LAFARGE (L'avvelenatrice) - **r.**: Pierre Chenal - **s.**: dal romanzo di Ernest Fornairon - **sc.**: Jean Aurenche e Henri Calef - **dial.**: André Paul Antoine - **f.**: Ted Pahle - **m.**: Georges Auric - **scg.**: Emile Laurié, Robert Gys - **int.**: Marcelle Chantal, Pierre Renoir, Erich von Stroheim, Raymond Rouleau, Margo Lion, Sylvie, Florence Marly, Gabriello, Sylvette Fillacier, René Bergeron, Boverio, Palau - **p.**: Osso-Trianon - **o.**: Francia.

LES DISPARUS DE SAINT-AGIL (Gli scomparsi di Saint-Agil) - **r.**: Christian-Jacque - **s.**: Léo Lanja, dal romanzo omonimo di Pierre Véry - **sc.**: Jean Henri Blanchon - **dial.**: Jacques Prévert - **f.**: Marcel Lucien - **m.**: Henri Verdun - **scg.**: Pierre Schild - **int.**: Michel Simon, Erich von Stro-

heim, Aimé Clariond, Robert Le Vigan, Serge Grave, Armand Bernard, René Génia, Jean Claudio, Claude Roy, Jean Buquet, Alcover, Martial Rêbe, Roger Legris, Charles Vissière, Marcel Mouloudji, Marcel Raine, Robert Rollis, Jacques Derives, Robert Symen - **p.**: Vog-Dimeco - **o.**: Francia.

PRISONNIER DU CIEL - **r.**: René Sti (film interrotto dopo le prime riprese e mai più portato a termine).

ULTIMATUM (Ultimatum) - **r.**: Robert Wiene - **s.**: Léo Lanja, Pierre Allary - **sc.**: Alexandre Arnoux - **f.**: Robert Lefèbvre, Ted Pahle - **m.**: Adolphe Borchard - **scg.**: Duquesne - **mo.**: Tonka Taldy - **int.**: Dita Parlo, Erich von Stroheim, Abel Jacquin, Bernard Lancret, Aimos, Georges Rollin, Marcel André, René Dary - **p.**: Pan-Forrester - **o.**: Francia. (Il film fu portato a termine da Robert Siodmak per la malattia di Wiene, seguita a breve distanza dalla morte).

GIBRALTAR (Allarme a Gibilterra) - **r.**: Fedor Ozep - **s.**: Jean Stelli, Jacques Companeez, L. Parot - **sc.**: Jacques Companeez, Hans Jacoby, N. Neuville - **dial.**: Simon Gantillon - **f.**: Ted Pahle, Jacques Mercanton **m.**: Paul Dessau - **scg.**: Georges Wakhevitch - **mo.**: Georges Freedland - **int.**: Viviane Romance, Erich von Stroheim, Roger Duchesne, Yvette Lebon, Abel Jacquin, Paulette Pax, Odette Talazac, Madeleine Suffel, Jacques Périer, Georges Flamant, André Roanne, Henri Crémieux, Lucien Pascal, Viguier, Georges Paulais - **p.**: Osso-Siffra - **o.**: Francia.

1939 **DERRIÈRE LA FAÇADE (Dietro la facciata)** - **r.**: Yves Mirande, Georges Lacombe - **s.**: e **sc.**: Yves Mirande - **f.**: Victor Armenise, Robert Juillard - **m.**: Jean Wiener, André Gailhard - **scg.**: Lucien Aguettand - **mo.**: Marthe Poncin - **int.**: Lucien Baroux, Jacques Baumer, Jules Berry, André Lefaur, Gaby Morlay, Erich von Stroheim, Elvire Popesco, Michel Simon, Marguerite Moreno, Betty Stockfeld, Aimé Clariond, Simone Berriau, Raymond Ségard, Gabrielle Dorziat, Joffre, Andrex, Gaby Sylvia, Jacques Dumesnil, Julien Carette, Marcel Simon, Paul Faivre, Missia, Jean Danal, Marcel Orluc, Lise Courbet, Bever, Jean Daurand, Gilbert Gil, Thérèse Dorny, Raymone, Claude Sainval - **p.**: Onor-Régina - **o.**: Francia.

RAPPEL IMMEDIAT - **r.**: Léon Mathot - **collab. tecnico**: Robert Bibal - **sc.**: e **dial.**: André Paul Antoine - **f.**: Nicholas Hayer, Charles Gaveau - **int.**: Erich von Stroheim, Mireille Balin, Roger Duchesne, Bernard Lancret, Lucien Dalsace, Aimos, Guillaume de Sax, Denise Vernac - **p.**: Milo-Sirius - **o.**: Francia.

PIÈGES (L'imboscata) - **r.**: Robert Siodmak - **s.** e **sc.**: Jacques Companeez, N. Neuville, Ernest Neubach - **dial.**: Jacques Gantillon - **f.**: Ted Pahle, Michel Kelber - **scg.**: Georges Wakhevitch - **mo.**: Yvonne Martin - **int.**: Maurice Chevalier, Marie Déa, Pierre Renoir, Erich von Stroheim, André Brunot, Jean Temerson, Robert Le Vigan, Henri Bry, Jean Brochard, Jacques Varennes, Madeleine Geoffroy, Mady Berry, Cathèrine Farel, Numès fils, Raymond Rognoni, André Carnège, Robert Seller, Jiulienne Paroli, Milly Mathis - **p.**: Speva-Discina - **o.**: Francia.

LE MONDE TREMBLERA o **LA RÉVOLTE DES VIVANTS (Il mondo crollerà)** - **r.**: Richard Pottier - **s.**: Charles-Albert Dumas, R. F. Didelot - **sc.**: Henri-Georges Clouzot, J. Villard - **f.**: Robert Lefèbvre - **m.**: Jean Lenoir, Wal Berg, Nuccio Fiorda - **scg.**: Léon Barsacq, Jean Perrier - **mo.**: Borys Lewin - **int.**: Erich von Stroheim, Madeleine Sologne, Claude Dauphin, Armand Bernard, Roger Duchesne, Robert Le Vigan, Juliette Carette, Henri Guisol, Aimos, Mady Berry, Jacques Berlioz, Christiane Delyne, René Génin, Georges Vitray, Pauline Carton, Raymond Rognoni, Allain-Dhurtal - **p.**: C.S.C.C. - **o.**: Francia.

TEMPETE SUR PARIS (Tempeste) - **r.**: Bernard Deschamps - **s.**: André Cayatte - **sc.**: André Cayatte, Bernard Deschamps - **f.**: Michel Kelber - **m.**: Marcel Delannoy - **scg.**: Alexandre Arnstam - **int.**: Erich von Stroheim, Annie Ducaux, André Luguet, Arletty, Marcel Dalio, Jacqueline Prévôt,

Henri Guisol, Julien Carette, Charles Dechamps, Louvigny, Jean Debucourt, Raymond Segard, Henri Bry - **p.**: Discina - **o.**: Francia.

MACAO, L'ENFER DU JEU (Macao, l'inferno del gioco) - **r.**: Jean Delannoy - **s.**: da un racconto di Maurice Dekobra - **sc.**: Roger Vitrac - **f.**: Nicholas Hayer, Fred Langenfeld - **m.**: Georges Auric - **scg.**: Serge Pimenoff - **int.**: Mireille Balin, Sessue Hayakawa, Erich von Stroheim, Henri Guisol, Michiko Tanaka, Jean Louis Barrault, Louise Carletti, Roland Toutain, Georges Lannes, Jim Gérald, Habib Benglia, Ginette Baudin, Gabrille Fontan, Etienne Decroux - **p.**: Film Paris - **o.**: Francia. (Il film venne presentato nel 1942 e per ragioni politiche, tutte le sequenze con Stroheim vennero rifatte con Pierre Renoir.

MENACES - **r.**: Edmond T. Gréville - **s.**: Ed. T. Gréville, Pierre Lestringuez - **f.**: Otto Heller, Nicholas Hayer - **int.**: Erich von Stroheim, Mireille Balin, Ginette Leclerc, John Loder, Jean Galland, Maurice Maillot, Wanda Gréville, Georges Lannes - **p.**: G.E.C.E. - **o.**: Francia.

PARIS-NEW YORK (Transatlantico) - **r.**: Yves Mirande, Claude Heymann - **s.** e **sc.**: Yves Mirande - **f.**: Roger Hubert e Willy - **int.**: Gaby Morlay, Michel Simon, Erich von Stroheim, Claude Dauphin, André Lefaur, Jacques Baumer, René Alexandre. Gisèle Preville, Jules Berry, Simone Berriau, Aimé Clariond, Marguerite Pierry, Jean Max, Noel Roquevert, Léon Arvel, René Fleur, Rivers Cadet - **p.**: Yves Mirande per la Régina Film - **o.**: Francia.

1940 **I WAS AN ADVENTURESS** - **r.**: Gregory Ratoff - **s.**: Gregor Rabinovitsch basato su uno scenario di Jacques Companeez, Herbert Juttke, Hans Jacoby e Michael Duran - **sc.**: Karl Tumberg, Don Ettlinger, John O'Hara - **f.**: Leon Shamroy, Eddie Cronjager - **m.**: David Buttolph - **mo.**: F. D. Lyon - **int.**: Zorina, Erich von Stroheim, Richard Greene, Peter Lorre, Sig Rumann, Fritz Feld, Cora Witherspoon, Anthony Kemble-Cooper, Paul Porcasi, Inez Palange, Egon Brecher, Roger Imhof, Fortunio Bonanova - **p.**: 20th Century Fox - **o.**: U.S.A.

1941 **SO ENDS OUR NIGHT (Così finisce la nostra notte)** - **r.**: John Cromwell - **s.**: dal romanzo « Ama il prossimo tuo » di Erich Maria Remarque - **sc.**: Talbot Jennings - **f.**: William Daniels - **m.**: Louis Gruenberg - **scg.**: Jack Otterson, William Cameron Menzies - **mo.**: William Reynolds - **int.**: Fredric March, Glenn Ford, Margaret Sullavan, Erich von Stroheim, Anna Sten, Frances Dee, Sig Rumann, Roman Bohnen, Joseph Cawthorn, Leonid Kinskey, William Stack, Allan Brett, Alexander Granach, Lionel Royce, Ernst Deutsch, Spencer Charters, Hans Schumann, Walter Stahl, Paul Leyssac, Philip Van Zandt, Frederick Vogeding, George Rosener, Hermine Sterler, Georgie Bachus, Joe Marks, James Bush, Gerta Rozan, Emory Parnell, Kate MacKenna, Edith Angold, Edward Fielding, William von Brincken, Gisela Werbezirk - **p.**: D. Loew e A. Lewin per l'U.A. - **o.**: U.S.A.

1943 **FIVE GRAVES TO CAIRO (I cinque segreti del deserto)** - **r.**: Billy Wilder - **s.**: Lajos Biro, da una sua commedia - **sc.**: Charles Brackett, Billy Wilder - **f.**: John Seitz - **m.**: Miklos Rozsa - **scg.**: Hans Dreier, Ernst Fegte - **mo.**: Doane Harrison - **int.**: Erich von Stroheim, Franchot Tone, Anne Baxter, Akim Tamiroff, Fortunio Bonanova, Peter Van Eyck, Konstantin Shayne, Miles Mander, Ian Keith, Fred Nurney, Leslie Denison - **p.**: Charles Brackett per la Paramount - **o.**: U.S.A.

THE NORTH STAR (Fuoco a Oriente) - **r.**: Lewis Milestone - **s.** e **sc.**: Lillian Hellman - **f.**: James Wong Howe - **m.**: Aaron Copland - **scg.**: Perry Ferguson - **mo.**: Daniel Mandel - **int.**: Anne Baxter, Dana Andrews, Erich von Stroheim, Walter Huston, Walter Brennan, Ann Harding, Jane Withers, Farley Granger, Dean Jagger, Eric Roberts, Carl Benton Reid, Ann Carter, Esther Dale, Ruth Nelson, Paul Guilfoyle, Martin Kosleck, Tonio Selwart, Peter Pohlenz, Robert Lowery, Gene O'Donnell, Frank Wilcox, Loudie Claar, Lynn Winthrop, Charles Bates - **p.**: Samuel Goldwyn per la R.K.O. Radio - **o.**: U.S.A.

1944 **STORM OVER LISBON** - **r.**: George Sherman - **s.**: Elizabeth Meehan - **ad.**: Dane Lussier - **sc.**: Doris Gilbert - **f.**: John Alton - **m.**: Walter Scharf - **scg.**: Gano Chittenden - **mo.**: Arthur Roberts - **int.**: Vera Hruba Ralston, Richard Arlen, Erich von Stroheim, Otto Krüger, Eduardo Ciannelli, Robert Livingston, Mona Barrie, Frank Orth, Sarah Edwards, Alice Fleming, Leon Belasco, Kenneth Duncan - **p.**: George Sherman per la Republic - **o.**: U.S.A.

THE LADY AND THE MONSTER (La donna e il mostro) - **r.**: George Sherman - **s.**: dal romanzo «Donovan's Brain» di Curt Siodmak - **sc.**: Dane Lussier, Frederick Kohner - **f.**: John Alton - **m.**: Walter Scharf - **scg.**: Russel Kimball - **mo.**: Arthur Roberts - **int.**: Vera Hruba Ralston, Richard Arlen, Erich von Stroheim, Helen Vinson, Mary Nash, Sidney Blackmer, Janet Martin, Bill Henry, Charles Cane, Juanita Quigley, Josephine Dillon, Antonio Triana, Lola Montes - **p.**: George Sherman per la Republic - **o.**: U.S.A.

1945 **THE GREAT FLAMARION (La fine della signora Wallace)** - **r.**: Anthony Mann - **s.**: Anne Wigton ispirato da «Big Shot» di Vicki Baum - **sc.**: Anne Wigton, Heinz Herald, Richard Weil - **f.**: James S. Brown, jr. - **m.**: Alexander Laszlo - **scg.**: F. Paul Sylos - **mo.**: John F. Link - **int.**: Erich von Stroheim, Mary Beth Hughes, Dan Duryea, Stephen Barclay, Lester Allen, Esther Howard, Michael Mark, Joseph Granby, John R. Hamilton, Fred Velasco, Carmen Lopez, Tony Ferrell - **p.**: William Wilder per la Republic. - **o.**: U.S.A.

SCOTLAND YARD INVESTIGATOR - **r.**: George Blair - **s. e sc.**: Randall Faye - **f.**: Ernest Miller - **m.**: Charles Maxwell - **scg.**: Frank Hotaling - **mo.**: Fred Allen - **int.**: Sir Aubrey Smith, Erich von Stroheim, Stephanie Bachelor, Forrester Harvey, Doris Lloyd, Eva Moore, Richard Fraser, Victor Varconi, George Metaxa, Emil Rambeau, Colin Campbell, Frederick Worlock - **p.**: Republic - **o.**: U.S.A.

1946 **THE MASK OF DIJON (Lo sguardo che uccide)** - **r.**: Lew Landers - **s.**: Arthur St. Claire - **sc.**: Arthur St. Claire, Griffin Jay - **f.**: Jack Greenhalgh - **m.**: Karl Hajos - **scg.**: Edward Jewell - **mo.**: Roy Livingston - **int.**: Erich von Stroheim, Jeanne Bates, William Wright, Edward Van Sloan, Denise Vernac, Mauritz Hugo, Robert Malcolm, Hope Landin, Simon Ruskin, Roy Darmour, Antonio Filauri - **p.**: Max Alexander e Alfred Stern per la P.R.C. - **o.**: U.S.A. (Film girato nel 1945).

LA FOIRE AUX CHIMÈRES (Illusioni) - **r.**: Pierre Chenal - **s. e sc.**: Jacques Companeez, Ernest Neubach - **dial.**: Louis Ducreux - **f.**: Pierre Montazel - **m.**: Paul Misraki - **scg.**: Jean D'Eaubonne - **int.**: Erich von Stroheim, Madeleine Sologne, Louis Salou, Claudine Dupuis, Yves Vincent, Margo Lion, Jean-Jacques Delbo, Pierre Labry, Georges Vitray - **p.**: Cinéma Productions - **o.**: Francia.

ON NE MEURT PAS COMME ÇA (Non si muore così) - **r.**: Jean Boyer - **s. e sc.**: Ernest Neubach - **dial.**: André Tabet - **f.**: Charles Suin - **scg.**: Aimé Bazin - **mo.**: Yvonne Martin - **int.**: Erich von Stroheim, Anne Marie Blanc, Denise Vernac, Sylvie, Jean-Jacques Delbo, Jean Temerson, Georges Tabet, Georges Lannes, Marcel Vallée, Jacqueline Pierreux, Sinoël, Lily Baron, Numès fils, Hélène Ronsard - **p.**: Neubach-Tarcali-Vox - **o.**: Francia.

1947 **LA DANSE DE MORT (La prigioniera dell'isola)** - **r.**: Marcel Cravenne - **s.**: dal dramma di August Strindberg - **ad.**: Erich von Stroheim, Michel Arnaud - **sc.**: Erich von Stroheim, Marcel Cravenne - **dial.**: Jean-Laurent Bost - **f.**: Robert Lefèbvre - **m.**: Guy Bernard - **scg.**: Georges Wakhevitch - **mo.**: Madeleine Bagiau - **int.**: Erich von Stroheim, Denise Vernac, Maria Denis, Massimo Serato, Jean Servais, Roberto Villa, Galeazzo Benti, Margo Lion, Paul Oettly, Palau, Roberto Bertea, Aldo Majocchi, M. Olivier-Pons - **p.**: P. E. Decharme-Alcina - **o.**: Francia-Italia.

1948 **LE SIGNAL ROUGE (Il segnale rosso)** - **r.**: Ernest Neubach - **s.**: dal romanzo di A. Schutz e P. Baudisch - **sc.**: Ernest Neubach, Herbert W.

Victor - **dial.**: André Cerf - **f.**: Raymond Clunie - **m.**: Lewineck - **scg.**: Louis Le Barbenchom - **mo.**: Louis Devaivre - **int.**: Erich von Stroheim, Denise Vernac, Frank Villard, Yves Deniaud, Sergeol, Claude Chenard, Maupi, Claire Gérard, Jules Dorp - **p.**: Ernest Neubach per la Pen Film - **o.**: Francia-Austria.

1949 **PORTRAIT D'UN ASSASSIN (Ritratto di un assassino)** - **r.**: Bernard Roland - **s.**: Marcel Rivet - **sc.**: Henri Decoin - **dial.**: Charles Spaak, François Chalais - **f.**: Roger Hubert - **m.**: Maurice Thiriet - **scg.**: Roland Quignon - **mo.**: René Le Hénaff, Germaine Artus - **int.**: Maria Montez, Erich von Stroheim; Arletty, Pierre Brasseur, Marcel Dieudonné, Marcel Dalio, Jules Berry, Gisèle Preville - **p.**: S.E.C.A. - **o.**: Francia.

1950 **SUNSET BOULEVARD (Viale del tramonto)** - **r.**: Billy Wilder - **s.** e **sc.**: Charles Brackett, Billy Wilder, D. M. Marshman, jr. - **f.**: John Seitz - **m.**: Franz Waxman - **scg.**: Hans Dreier, John Meehan - **mo.**: Doane Harrison - **int.**: Gloria Swanson, William Holden, Erich von Stroheim, Nancy Olson, Fred Clark, Jack Webb, Lloyd Gough, Franklyn Farnum, Cecil B. De Mille, Larry Blake, Charles Dayton, Hedda Hopper, Buster Keaton, H. B. Warner, Anna Q. Nilsson, Ray Evans, Jay Livingston, Sidney Skolsky, Eva Novak, Sanford Greenwald, Virginia Reynolds, Frank O'Connor, Gertrude Astor, E. Mason Hopper, Anne Bauchens, Julia Faye, Dorice Dawson, Henry Wilcoxon, William Farnum, Edward Salven - **p.**: Charles Brackett per la Paramount - **o.**: U.S.A.

1952 **ALRAUNE (La Mandragora)** - **r.**: Arthur Maria Rabenalt - **s.**: dal romanzo di H.H. Ewers - **sc.**: Karl Heuser - **f.**: Friedl Behn Grund - **m.**: W. R. Heymann - **scg.**: Robert Herlth - **mo.**: Doris Zeltman - **int.**: Hildegarde Knef, Erich von Stroheim, Karlheinz Böhm, Julia Koschka, Rolf Henninger, Harry Meyen, Harry Halm, Denise Vernac, Trude Hesterberg, Hans Cossy, Gardy Brombacher, Willem Jan Holsboer - **p.**: Styria-Carlton - **o.**: Germania.

1953 **MINUIT QUAI DE BERCY** - **r.**: Christian Stengel - **s.**: dal romanzo di Pierre Lamblin - **sc.**: Claude Accursi, Jean Ferry, René Wheeler - **f.**: René Gaveau - **m.**: Georges Van Parys - **scg.**: Robert Hubert - **mo.**: Claude Nicole - **int.**: Erich von Stroheim, Madeleine Robinson, Jean-Jacques Delbo, Francis Blanche, Philippe Lemaire, Germaine Reuver, Jean Carmet, Françoise Soulié, G. Randax, Charles Vissière, Lysiane Rey, Rosy Varte, Louis Seigner - **p.**: Equipe Technique de Productions Cinématographiques - **o.**: Francia.

L'ENVERS DU PARADIS (La morte è scesa troppo presto) - **r.**: Edmond T. Gréville - **s.** e **sc.**: Edmond T. Gréville - **f.**: Leon H. Burel - **m.**: Paul Misraki - **scg.**: Jean Douarinou - **mo.**: Georges Arnstam - **int.**: Erich von Stroheim, Jacques Sernas, Etchika Choureau, Dora Doll, Jacques Castelot, Denise Vernac, Hélène Manson, Dina Sassoli, Edmond Ardisson, Arius - **p.**: PA.FI.CO.-U.C.I.L. - **o.**: Francia.

ALERTE AU SUD (Allarme a Sud) - **r.**: Jean Devaivre - **s.**: da un'idea di André-Paul Antoine - **sc.**: Jean-Paul Le Chanois - **ad.** e **dial.**: Jean Devaivre, J. P. Le Chanois - **f.** (Gevacolor): Lucien Joulin - **m.**: Joseph Kosma - **scg.**: Robert Hubert - **mo.**: Raymond Lamy - **int.**: Erich von Stroheim, Gianna Maria Canale, Lia Amanda, Jean-Claude Pascal, Peter Van Eyck, Daniel Soriano, Jean Murat, Daniel Lecourtois, Thomy Bourdelle, Jean Tissier, Dinan, Simone Bach, Paulette Andrieux, Dario Michaelis, Antoine Balpêtré, Paul Frankeur - **p.**: Neptune-Sirius-Fonoroma - **o.**: Francia-Italia.

1954 **NAPOLÉON (Napoleone Bonaparte)** - **r.**: Sacha Guitry - **s.** e **sc.**: Sacha Guitry - **f.** (Technicolor): Roger Dormoy - **m.**: Jean Françaix - **scg.**: René Renoux - **mo.**: Raymond Lamy - **int.**: Sacha Guitry, Michèle Morgan, Gianna Maria Canale, Miss Darling, Gaby Morlay, Myriam Bru, Marguerite Pierry, Dany Robin, C. Blondell, Michèle Cordoue, Flore Saint-Renaud, Danielle Darrieux, Jeanne Boitel, Cosetta Greco, Eleonora Rossi-Drago, Pauline Carton, Françoise Arnoul, Silvana Pampanini, Micheline Presle

Jeanne Fusier-Gir, Patachou, Maria Schell, Maria Favella, Simone Renant, Madeleine Lebeau, Madeleine Vernet, Corinne Calvet, Lucienne Lemarchand, Lana Marconi, Carretier, Jean-Marie Robain, Paolo Stoppa, Marcel Rey, Duvaleix, Jean-Claude Pascal, Bernard Dhéran, Robert Manuel, Serge Reggiani, Pierre Brasseur, Daniel Gélin, Raymond Pellegrin, Pierre Flourens, Jean Ozenne, Jean Martinelli, Gilbert Gil, Louis Arbessier, Jean Marchat, Marcel Trompier, Jacques Dumenisl, Claude Arlay, René Worms, Léon Walter, Luis Mariano, Marcel Vallée, Noël Roquevert, Ivernel, Roger Pigaut, Mafioli, Aimé Clariond, Vergne, Jean Degrave, Jean Chevrier, René Blancard, Marcel Raine, Gino Cervi, Martial, Jean Debucourt, Jean Paqui, Cattand, Erich von Stroheim, Georges Vitray, Maurice Martelier, Jean Gabin, Jean Danet, Félix Clément, Bever, Jean Piat, Maurice Escande, Gilbert Boka, Yves Montand, Maurice Teynac, Robert Favard, Michel Nastorg, Roland Alexandre, Henri Vidal, Eduardo De Filippo, Jean Marais, Clément Duhour, Charles Moulin, Pierre Larquey, Bouvette, Raymond Bussières, Louis De Funès, Pierre Mingand, Jacques Sablon, Cisse, Spanelli, Armand Mestral, Maurice Maillot, Nepot, Umberto Melnati, Claudy Chapeland, O. W. Fischer - **p.**: Films C.L.M.

1955 **SÉRIE NOIRE** - **r.**: Pierre Foucaud - **s.**: Pierre Gaspard-Huit - **sc.**: Michel Audiard - **f.**: Paul Cotteret - **m.**: Sidney Béchet - **scg.**: Lucien Carré - **mo.**: Jean Feyté - **int.**: Henri Vidal, Monique Van Vooren, Erich von Stroheim, Sidney Béchet, Jacqueline Pierreux, Robert Hossein, Dinan, Louis Arbessier, Bugette, Roger Hanin, René Havard, San Juan, Bernard Andrieux, Paulette Arnoux, Jacques Ary, Paul Azaïs, Christiane Chambord, Georges Chamarat, Jacques Favre-Bertin, Jacques Ferry, Michel Flamme, Lucien Frégis, Lucien Guervil, Pascale Roberts, Benoite Lab, Tania Soucault, Nicky Voilard, Woignez - **p.**: C.O.P.A.C.-Pathé Cinéma - **o.**: Francia.

LA MADONE DES SLEEPINGS - **r.**: Henri Diamant-Berger - **s.**: dal romanzo omonimo di Maurice Dekobra - **sc.**: Henri Diamant-Berger - **f.**: Léon H. Burel - **m.**: Louiguy - **scg.**: Eugène Pierac - **mo.**: Hélène Baste - **int.**: Giselle Pascal, Erich von Stroheim, Jean Gaven, Philippe Mareuil, Katherine Kath, Fernand Rauzéna, Robert Burnier, Jo Davray, Jouanneau, Denise Vernac, Jean Danet - **p.**: Le Film d'Art - **o.**: Francia.

1956 **L'HOMME AUX CENT VISAGES** - **r.**: Robert Spafford - **o.**: Francia. (Mediometraggio).

Interpretazioni teatrali

1941-43 **ARSENIC AND OLD LACE** di Joseph Kesselring. (Stroheim vi interpretò il ruolo di Jonathan Brewster, sostituendo per la « tournée » Boris Karloff che per qualche tempo aveva fatto parte della stessa compagnia, Crouse and Lindsay).

Soggettista, sceneggiatore, dialoghista

1927 **TEMPEST (Nella tempesta)** - **r.**: Sam Taylor - **superv.**: John W. Considine jr. - **s.** e **sc.**: Erich von Stroheim - **ad.**: C. Gardner Sullivan - **int.**: John Barrymore, Camilla Horn - **p.**: Joseph M. Schenck per la United Artists. (Il nome di Stroheim fu tolto dai titoli di testa per dissensi col produttore, e sostituito dalla didascalia: « Soggetto dall'austriaco »).

1934 **FUGITIVE ROAD** o **HOUSE OF STRANGERS** di Frank Strayer. (V. Attore). Sceneggiatura in collaborazione.

1936 **THE DEVIL DOLL (La bambola del diavolo)** - **r.**: Tod Browning - **s.**: Tod Browning, dal romanzo « Burn Witch Burn » di Abraham Merritt - **sc.**: Garrett Fort, Erich von Stroheim, Guy Endore - **m.**: Franz Waxman - **mo.**: Frederick Y. Smith - **int.**: Lionel Barrymore - **p.**: Metro-Goldwyn-Mayer - **o.**: U.S.A.

SAN FRANCISCO (San Francisco) - **r.**: W. S. Van Dyke - **s.**: Robert Hopkins - **sc.**: Anita Loos - **dial.**: Anita Loos, Erich von Stroheim - **m.**: Herbert Stothart - **mo.**: Tom Held - **int.**: Clark Gable, Jeannette McDonald, Spencer Tracy - **p.**: W. S. Van Dyke, John Emerson, Bernard H. Hyman per la Metro-Goldwyn-Mayer - **o.**: U.S.A.

1937 **BETWEEN TWO WOMEN (Fra due donne)** - **r.**: George B. Seitz - **s.**: da « General Hospital » di Erich von Stroheim - **sc.**: Marion Parsonnet, Frederick Stephani - **m.**: William Axt - **mo.**: W. Donn Hayes - **p.**: Metro-Goldwyn-Mayer - **o.**: U.S.A.

LA GRANDE ILLUSION (La grande illusione) di Jean Renoir. (V. Attore). Il nome di Stroheim figura soltanto nel « cast », ma è noto che egli collaborò con Renoir e Charles Spaak alla sceneggiatura e particolarmente ai dialoghi delle scene dove agiva il personaggio da lui interpretato.

1947 **LA DANSE DE MORT (La prigioniera dell'isola)** di Marcel Cravenne. (V. Attore). Adattamento, sceneggiatura e dialoghi in collaborazione.

Consulente tecnico militare

1915 **OLD HEIDELBERG** di John Emerson. (V. Attore).

1918 **HEARTS OF THE WORLD (Cuori del mondo)** di David W. Griffith. (V. Attore).

1919 **THE HEART OF HUMANITY (Per l'umanità)** di Allen Hollubar. (V. Attore).

1934 **CRIMSON ROMANCE** di David Howard. (V. Attore).

FUGITIVE ROAD o **HOUSE OF STRANGERS** di Frank Strayer. (V. Attore).

1935 **ANNA KARENINA (Anna Karenina)** - **r.**: Clarence Brown - **s.**: dal romanzo di Leone Tolstoi - **sc.**: Clemence Dane, Salka Viertel - **dial.**: S. N. Berman - **m.**: Herbert Stothart - **f.**: William Daniels - **scg.**: Cedric Gibbons - **cons. tecnico**: Erich von Stroheim - **mo.**: Robert J. Kern - **int.**: Greta Garbo, Fredric March, Freddie Barthlomew, Maureen O'Sullivan, Basil Rathbone - **p.**: Clarence Brown e David O. Selznick per la Metro-Goldwyn-Mayer - **o.**: U.S.A.

Scenografo

1916 **MACBETH** di John Emerson. (V. Attore).

1917 **IN AGAIN, OUT AGAIN** di John Emerson. (V. Attore).

SYLVIA OF THE SECRET SERVICE di George Fitzmaurice. (V. Attore).

Progetti non realizzati

Durante il lungo e drammatico silenzio come regista, Erich von Stroheim non cessò il proprio lavoro creativo per la preparazione di film che non dovevano essere mai realizzati. Talora si tratta di soggetti sviluppati in sceneggiature pronte per il « si gira », talora rimasti alla prima fase di elaborazione, e così ceduti a Case di produzione; ed è assai difficile darne un elenco completo e fissarne una esatta datazione perchè in Stroheim i progetti si succedevano e si accavallavano, venivano seguiti, ripresi e abbandonati, secondo la fertile creatività del regista. Tentiamo qui, per la prima volta, di darvi un ordine e un elenco, che è probabilmente soltanto approssimativo, ma comprende i progetti principali.

1929 **EAST OF THE SETTING SUN** - **s.** (originale) e **sc.**: Erich von Stroheim - **int.** (previsti): Erich von Stroheim, Walter Pidgeon, George Fawcett, Josephine Cromwell - **p.**: Joseph M. Schenck per la United Artists. (Il film doveva essere diretto da Stroheim, ma non fu realizzato perchè il produttore temeva che — essendone egli anche interprete e non potendosi

per contratto scindere i due compiti — si tornassero a verificare le condizioni di « Foolish Wives » con conseguente pericolo di eccessiva spesa).

1933 **HER HIGHNESS** - **s.** (originale) e **sc.**: Erich von Stroheim. (Il soggetto e lo scenario vennero ceduti da Stroheim alla Fox durante la lavorazione di « Walking Down Broadway », ma poi il progetto venne abbandonato dalla Casa).

POTO-POTO - Soggetto e sceneggiatura di Erich von Stroheim, mai tradotti in film e successivamente trasformati in romanzo, uscito per la prima volta a Parigi nel 1956.

1936 **BLIND LOVE - THE PURPLE DEATH - WILD BLOOD.** (Soggetti scritti da Stroheim nel periodo in cui era sotto contratto con la M.G.M. — a 150 dollari la settimana! — nell'ufficio soggetti della Casa, e mai realizzati).

1938 **LA COURONNE DE FER (The Crown of Iron)** - **r.**: Erich von Stroheim - **s.**: dal racconto « Toison d'or » di Joseph Kessel - **sc.**: Erich von Stroheim e Joseph Kessel - **p.**: Max Cossvan per la Demofilm di Parigi. (Il film si fermò allo stadio di progetto e non andò oltre il soggetto; subì la stessa sorte di « La dame blanche ». Si trattava di una sintesi delle vicende dell'Austria dalla caduta della Casa d'Absburgo all'Anschluss con la Germania).

1939 **LA DAME BLANCHE** - **r.**: Erich von Stroheim - **s.** (originale) e **sc.**: Erich von Stroheim - **dial.**: Jean Renoir - **assist. r.**: Jacques Becker - **int.** (previsti): Erich von Stroheim, Louis Jouvet, Jean-Louis Barrault - **p.**: Max Cossvan per la Demofilm di Parigi. (Il film, giunto in avanzatissima fase di preparazione, non venne realizzato per il precipitare degli eventi internazionali e lo scoppio della guerra).

ABRI - 50 PERSONNES - **s.**: Erich von Stroheim. (Il soggetto riguardava le reazioni di un gruppo di persone in un rifugio durante un'incursione aerea tedesca su Parigi. Il progetto fu sospeso per la partenza di Stroheim dalla Francia alla fine del 1939, e ripreso negli Stati Uniti da S., Ben Hecht e Thomas Quinn Curtiss per trarne una pièce teatrale; quindi definitivamente abbandonato).

1944 **THE IRON WIDOW** - **r.**: Erich von Stroheim - **s.**: da un racconto di Harry Hervey - **sc.**: Erich von Stroheim. (Il progetto — secondo una notizia apparsa allora sull'« Hollywood Reporter » — era stato studiato per essere la prima produzione di una società indipendente che doveva essere fondata da Stroheim, ma non si realizzò dapprima per una malattia del regista, poi per alcuni impegni come attore presso la Republic e quindi per il suo ritorno in Francia alla fine del '45).

1954 **(Titolo non noto)** - Adattamento e sceneggiatura di Erich von Stroheim da un romanzo spagnolo. Il titolo del romanzo non è noto perchè quando, nel 1957, Thomas Q. Curtiss dava notizia di questo progetto, Jean Renoir aveva in animo di dirigere un film sulla base della sceneggiatura e delle indicazioni lasciate da Stroheim, ma non erano ancora stati assicurati i diritti di trasposizione cinematografica del romanzo stesso. Nel 1954 il film non fu realizzato per l'impossibilità di reperire il finanziamento.

ROMANZO DI LEONARDO DA VINCI (tit. ital.) - Trattamento di Erich von Stroheim dall'omonima opera di Merejkowski. Il progetto non andò oltre quella fase.

Avvertenza - Dalle voci « Soggettista, sceneggiatore, dialoghista », « Consulente tecnico militare » e « Scenografo » della presente filmografia sono stati esclusi i titoli dei film diretti da Stroheim nei quali egli (oltre alla regìa e talora all'interpretazione) svolse qualcuna di queste mansioni o tutte insieme.

Contributo a una bibliografia su Erich von Stroheim

a cura di LINO MICCICHÈ e LEONARDO AUTERA

A parte quella contenuta in appendice al volume del Noble, ampia — tanto che noi stessi vi abbiamo attinto —, ma imprecisa e priva, oltre a tutto, di un criterio anche minimamente scientifico, questo è il primo tentativo di una bibliografia su Stroheim. Come tale, esso non può non avere molte lacune. Le ragioni — oltre a quella ovvia, che è sempre difficile iniziare ex novo *ogni tipo di lavoro bibliografico — sono molteplici. Prima tra esse la mancanza, più volte lamentata in Italia, di strumenti di lavoro: ciò che vale, però, per Stroheim come per qualsiasi altro regista su cui si voglia compiere un'indagine bibliografica. D'altro canto, va detto, certi vuoti sono alle volte più apparenti che reali. Su Stroheim è stato infatti scritto, tutto sommato, assai poco, e pochissimo di notevole rilievo critico. Le ragioni sono evidenti: chi conosca anche minimamente le vicissitudini dei film di Stroheim saprà come in Austria, ad esempio, ne debba ancora essere vista la più parte e come in Italia se ne sia parlato, fino alla retrospettiva veneziana dello scorso anno, più che altro per sentito dire. Come, insomma, di Stroheim fosse più vivo il mito della realtà. In tali condizioni era evidentemente impossibile che vi fosse un fiorire di scritti sul regista, e soprattutto di scritti che riuscissero a penetrarne in modo esauriente la personalità. Tanto è vero che nei Paesi anglosassoni, ove i film di Stroheim ebbero quasi tutti diffusione, non mancarono affatto, fin dai tempi in cui il nome del regista era ancora da noi pressochè ignoto, numerosi contributi. Ma nemmeno in essi vi sono stati studi definitivi. La stessa opera del Noble — la più completa, forse, anche se sconfessata da Stroheim — oscilla tra la critica e l'aneddotica, tra la realtà dell'artista e la leggenda dell'uomo. Prescindendo, comunque, da tale situazione obbiettiva dei rapporti tra Stroheim e la critica, torniamo a dire che il presente lavoro null'altro vuole essere se non un contributo: abbiamo ad esempio ridotto al minimo le citazioni relative alle recensioni dei film diretti dal regista, e volutamente trascurato le recensioni ai suoi tre romanzi, in quanto il materiale che eravamo riusciti a trovare era troppo scarso.*

Libri e opere a carattere monografico

P. Atasceva - V. Korolevich: « Erich Stroheim », ed. Kinopechat, Mosca, 1927.

Georges Fronval: « Erich von Stroheim, sa vie, ses films », ed. Visages et Contes du cinéma, Parigi, 1939.

HERMAN G. WEINBERG: « An Index to Creative Work of Erich von Stroheim », Londra, 1943, supplemento speciale di « Sight and Sound », Index Series I.

UGO CASIRAGHI: « Umanità di Stroheim ed altri saggi », ed. Poligono, Milano, 1945.

PETER NOBLE: « Hollywood Scapegoat, The Biography of Erich von Stroheim », ed. The Fortune Press, Londra, II ed. 1951. Il volume contiene in appendice una scelta di scritti di vari autori. Essi sono: « Stroheim the Craftsman » di C. A. Lejeune; « Is Stroheim a Genius? » di Paul Rotha; « Stroheim's Place in Film History » di Herman G. Weinberg; « The Director of Directors » di John Grierson; « Von as Actor » di Thomas Quinn Curtiss; « The Influence of Stroheim » di Lewis Jacobs; « Drama at the Crossroads » di Oswell Blakestone; « *Foolish Wives* » di James Agate; « *Greed*: A Personal Note » di Rodney Ackland; « Stroheim and *Greed* » di Robert Herring; « Stroheim and *La grande illusion* » di Roger Manvell; « Stroheim and *Mademoiselle Docteur* » di Ernest Betts; « The Modern Stroheim » di Oswell Blakestone.

ARNHEIM, EISNER, QUINN CURTISS, STROHEIM, WATTS, WEINBERG: « Film Culture », n. 3 (18), aprile 1958. Numero dedicato a E. v. S.

Articoli generali

ROBERT M. YOST: « Gosh How They Hate Him », in « Photoplay », dicembre 1919.

EDWIN SCHALLERT: « Stark Realism », in « Picture Play », ottobre 1923.

DON RYAN: « Erich von Stroheim, the Real Thing », in « Picture Play », giugno 1924.

JIM TULLY: « Erich von Stroheim », in « Vanity Fair », marzo 1926.

MATTHEW JOSEPHSON: « Masters of Motion Picture », in « Motion Picture Classic », agosto 1926.

KATHERINE LIPKE: « Stroheim Plays Aladdin », in « Picture Play », ottobre 1926.

SEYMOUR STERN: « The Function of the Director », in « Cinema Art », novembre 1927.

CLIFFORD HOWARD: « Erich von Stroheim », in « Close Up », aprile 1928.

DENIS MARION: « Erich von Stroheim », in « La revue du cinéma », 15 novembre 1929.

OSWELL BLAKESTONE: « Scatter Blains », in « Close Up », luglio 1929.

DWIGHT MACDONALD: « Eisenstein, Pudovkin, Griffith and Stroheim », in « The Miscellany », marzo 1931.

DWIGHT MACDONALD: « Notes on Hollywood Directors », in « Symposium », aprile-giugno 1933.

HERMAN G. WEINBERG: « Erich von Stroheim », in « Film Art », primavera 1937.

JEAN-GEORGES AURIOL: « Von Stroheim intimo », in « Omnibus », 26 giugno 1937.

R. J. (Ruggero Jacobbi): « Terze visioni: Stroheim », in « Campo di Marte », anno II, n. 9, 1-15 maggio 1939.

PUCK (GIANNI PUCCINI): « Galleria: Erich von Stroheim », in « Cinema » v.s., n. 92, 25 aprile 1940.

UGO CASIRAGHI: « Umanità di Stroheim », in « Cinema » v.s., n. 110, 25 gennaio 1941 (ripubblicato nel volume « Umanità di Stroheim ed altri saggi », ed. Poligono, Milano, 1945).

GINO VISENTINI: « Erich Oswald Hans Stroheim von Nordenwall », in « La camera magica », ed. Lettere d'oggi, Roma, 1942.

O. BLAKESTONE - J. FLORQUIN - P. NOBLE: « Tribute to Stroheim », in « Film Quarterly », primavera 1947.

PETER NOBLE: « The Man You Love Hate », in « Film Quarterly », ibidem.

PETER NOBLE: « The Man You Love Hate Comes Back », in « Picturegoer and Film Weekly », 25 ottobre 1947.

HARRY WILSON: « Lament for the Bad Man », in « Screen », autunno 1947.

PETER NOBLE: « Stroheim Comes Back », in « Night Life », novembre 1947.

CORRADO ALVARO: « Erich von Stroheim », in « Hollywood », n. 47, 1947.

PETER NOBLE: « S. S. Man Stroheim », in « Film Feature », dicembre 1947.

PETER NOBLE: « The Faboulous Von », in « Motion Pictures Spy », inverno 1947-48.

PETER NOBLE: « A Study On Stroheim », in « Screen Review », inverno 1947-48.

PETER NOBLE: « Stroheim His Work and His Influence », in « Sight and Sound », inverno 1947-48.

ROSARIO ASSUNTO: « Stroheim: realismo e stile », in « Bianco e Nero », n. 6, agosto 1948.

OSWELL BLAKESTONE: « My Favourite », in « Monthly Film Review », ottobre 1948.

MASSIMO MIDA: « Personaggi del tempo perduto: Zasu Pitts - Fay Wray », in « Cinema » n.s., n. 5, 30 dicembre 1948.

PETER NOBLE: « Return of the Masters », in « Theatre », inverno 1948-49.

GEORGES SADOUL: « La machine à faire saucisses », in « Ciné Club », n. 7, aprile 1949.

PIERRE ROBIN: « Bio-filmographie de Erich von Stroheim », ibidem.

ANDRÉ BAZIN: « La forme, l'uniforme et la cruauté », ibidem.

ROGER REGENT: « La "bombe" Stroheim fascina l'autre après-guerre », ibidem.

PETER NOBLE: « Stroheim: Film Pioneer », in « Film World », giugno 1949.

GUIDO BEZZOLA: « Erich von Stroheim », in « Ferrania », n. 8, agosto 1949.

GIULIO CESARE CASTELLO: « L'avventura americana dell'intelligenza europea », in « Cinema » n.s., n. 25, 30 ottobre 1949.

PETER NOBLE: « The Man You Love to Hate », in « Theatre Arts », gennaio 1950.

JULES V. SCHWERIN: « The Resurgence of von Stroheim », in « Films in Review », n. 3, aprile 1950.

PETER NOBLE: « Return of Stroheim », in « Phoenix », primavera 1950.

CARL VINCENT: « I registi: Erich von Stroheim », in « Cinema » n.s., n. 40, 15 giugno 1950.

VITO PANDOLFI: « Ombre di personaggi su sentieri solitari », in « Cinema » n.s., n. 45, 30 agosto 1950.

CURTISS HARRINGTON: « The Erotic Cinema », in « Sight and Sound », n. 2, ottobre-dicembre 1952.

JEAN R. DEBRIX: « Camera Dramturgy », in « Films in Review », n. 6, giugno-luglio 1952.

DENIS MARION: « Le bouc émissaire », in « Cahiers du Cinéma », n. 18, dicembre 1952.
GAVIN LAMBERT: « Stroheim Revisited: the Missing Third in American Cinema », in « Sight and Sound », aprile-giugno 1953.
ROBERTO PAOLELLA: « L'opera di Erich von Stroheim e la ricerca di Dio », in « Bianco e Nero », n. 6, giugno 1954.
MARCELLO CLEMENTE: « Due destini », in « Cronache del cinema e della TV », aprile 1956.
PIERRE BAILLY: « Stroheim ou le revers de l'uniforme », in « Positif », n. 9.
LOTTE H. EISNER: « Notes sur le style de Stroheim », in « Cahiers du Cinéma », n. 67, gennaio 1957.
CHARLES BITSH: « Biofilmographie de Erich von Stroheim », in « Cahiers du Cinéma », n. 67, gennaio 1957.
RAYMOND BORDE - ETIENNE CHAUMETON: « Fascination de Stroheim: le mythe », in « Cinéma 57 », n. 15, febbraio 1957.
MARCEL MARTIN: « Fascination de Stroheim: Erich von Stroheim, poète de l'amour », ibidem.
JEAN MITRY: « Fascination de Stroheim: le créateur », ibidem.
UMBERTO BARBARO: « Il film come arma », in « Il contemporaneo », n. 2, 25 maggio 1957.
YVES AUDOUARD: « Stroheim: un figurant à 1000 dollars par jours », in « ARTS-Spectacles », n. 620, 1957.
RENÉ JEANNE: « Erich von Stroheim », in « L'altro cinema », n. 40, maggio 1957.
LUIGI CHIARINI: « L'avventurosa storia di un regista ribelle », in « Cinema Nuovo », n. 109, 15 giugno 1957.
TULLIO KEZICH: « Erich von Stroheim », in « Sipario », n. 143, giugno 1957.
VINICIO MARINUCCI: « Vita uguale a cinema per l'impassibile Stroheim », in « Rivista del Cinematografo », n. 6, giugno 1957.
EDOARDO BRUNO: « Stroheim come distruzione », in « Filmcritica », n. 67, giugno 1957.
HENRI LANGLOIS: « Hommage à Erich von Stroheim », in « Cinéma 57 », n. 19, giugno 1957.
FABIO RINAUDO: « Erich Oswald Hans Carl Marie Stroheim von Nordenwald », in « Cronache del cinema e della TV », n. 21, estate 1957.
N. K. EVERSON: « The Career of Erich von Stroheim », in « Films in Review », n. 7, agosto-settembre 1957.
FREDDY BUACHE: « Hommage à Erich von Stroheim », in « Filmklub-Cinéclub », n. 10, 1957.
(ANONIMO): « Strohaim je jaci od svoje legende », in « Film Danas », anno I, n. 1, 15 aprile 1958.
PETER JOHN DYER: « Lovers in the Shadows », in « Films and Filming », n. 7, aprile 1958.
T. QUINN CURTISS: « The Last Years of Stroheim », in « Filmculture », n. 3, aprile 1958.
LOTTE H. EISNER: « Homage to an Artist », ibidem.
RUDOLF ARNHEIM: « Portrait of an Artist », ibidem.

LOTTE H. EISNER: « Notes On the Style of Stroheim », ibidem (traduzione dell'articolo apparso su « Cahiers du Cinéma », n. 67, 1957).
RUDOLF ARNHEIM: « Lo stile e la donna nell'opera di Stroheim », in « Cinema Nuovo », n. 134, luglio-agosto 1958.
EDOARDO BRUNO: « Spirito di Stroheim », in « La Biennale di Venezia », anno VIII, n. 32, luglio-settembre 1958.
MARIO VERDONE: « Successo della seconda retrospettiva dedicata al compianto Erich von Stroheim », in « Giornale dello spettacolo », n. 33, 6 settembre 1958.
GUIDO FINK: « Erich von Stroheim », in « Cinema Nuovo », n. 135, settembre-ottobre 1958.
NATAL MARIO LUGARO: « Nei chiaroscuri della retrospettiva: Erich von Stroheim », in « Rivista del Cinematografo », n. 9-10, settembre-ottobre 1958.
ROBERTO PAOLELLA: « Stroheim cattolico e mistico », in « Filmcritica », n. 80, ottobre 1958.
ERMANNO COMUZIO: « I motivi e le delusioni di von Stroheim e la modernità di Asta Nielsen », in « Ferrania », n. 11, novembre 1958.
FILIPPO M. DE SANCTIS: « Appunti sul poeta del realismo », in « Schermi », n. 9, dicembre 1958.

Storie generali del cinema

L'ESTRANGE FAWCETT: « Film: Facts and Forecast », ed. Geoffrey Bles, Londra, 1927.
IRIS BARRY: « Let's Go To the Pictures », ed. Chattoo e Windus, Londra, 1926.
C. A. LEJEUNE: « Cinema », ed. Maclehose, Londra, 1931.
ETTORE M. MARGADONNA: « Cinema, ieri e oggi », ed. Domus, Milano, 1932.
G. W. DOYLE: « Twenty-Five Years of Films », ed. Mitre, Londra, 1936.
OSWELL BLAKESTONE: « Through a Yellow Glass », ed. Paul, Londra, 1938.
LEWIS JACOBS: « The Rise of the American Film, a Critical History », ed. Harcourt, New York, 1939 (trad. it.: « L'avventurosa storia del cinema americano », ed. Einaudi, Torino, 1951).
FRANCESCO PASINETTI: « Storia del cinema dalle origini ai nostri giorni », ed. Bianco e Nero, Roma, 1939.
CARL VINCENT: « Histoire de l'art cinématographique », ed. du Trident, Bruxelles, 1939 (trad. it.: « Storia del cinema », ed. Garzanti, Milano, 1949).
ROGER MANVELL: « Film », ed. Penguin, Londra, 1944.
ANTONIO DEL AMO: « Historia universal del cine », ed. Plus Ultra, Madrid, 1945.
J. GASSNER - N. DUDLEY: « Twenty Best Film Plays », ed. Crown, New York, 1945.
FRANCESCO PASINETTI: « Mezzo secolo di cinema », ed. Poligono, Milano, 1946.
GÉORGES CHARENSOL: « Panorama du cinéma », ed. Jacques Melot, Parigi, 1947.
ANGEL ZUNIGA: « Una historia del cine », tomo I e tomo II, ed. Destino, Barcellona, 1948.
OSVALDO CAMPASSI: « Dieci anni di cinema francese », vol. I e vol. II, ed. Poligono, Milano, 1948-1949.

P. ROTHA - R. GRIFFITH: « The Film Till Now: a Survey of World », ed. Vision Press, Londra, 1949.
GEORGES SADOUL: « Histoire d'un art, le cinéma des origines à nos jours », ed. Flammarion, Parigi, 1949 (trad. it.: « Storia del cinema », ed. Einaudi, Torino, 1951).
CARLOS FERNANDEZ CUENCA: « Historia del cine », tomo V, ed. Afrodisio Aguado, Madrid, 1950.
PETER NOBLE: « The Film To-Day », ed. Saturn Press, Londra, 1950.
HERMAN G. WEINBERG: « The Work of the Great Film Directors », ed. Dennis Dobron, Londra, 1950.
LUIGI ROGNONI: « Cinema muto dalle origini al 1930 », ed. Bianco e Nero, Roma, 1952.
M. BARDÈCHE - R. BRASILLACH: « Histoire du cinéma », vol. I, ed. André Martel, Parigi, 1953.
HENRI AGEL: « Le cinéma », ed. Castermans-Tournai, Parigi, 1955.
IRIS BARRY: « The Motion Pictures », in « Art in America », ed. Reynal. e Hitchcok, 1955.
CHARLES FORD: « Histoire populaire du cinéma », ed. Mame, Tours, 1955.
R. JEANNE - C. FORD: « Histoire encyclopédique du cinéma », vol. III, ed. SEDE, Parigi, 1955.
ROBERTO PAOLELLA: « Storia del cinema muto », ed. Giannini, Napoli, 1956.
P. BIANCHI - F. BERUTTI: « Storia del cinema », ed. Garzanti, Milano, 1957.
GIULIO CESARE CASTELLO: « Il divismo. Mitologia del cinema », ed. R.A.I., Torino, 1957.
ARTHUR KNIGHT: « The Liveliest Art, a Panoramic History of the Movies », ed. MacMillan, New York, 1957.
ADO KYROU: « Amour, érotisme et cinéma », ed. Le terrain vague, Parigi, 1957.
VITO PANDOLFI: « Il cinema nella storia », ed Sansoni, Firenze, 1957.

Recensioni e note sui film

Blind Husbands

OSWELL BLAKESTONE: « *Blind Husbands* », in « Close Up », giugno 1928.

Foolish Wives

GIANNI PUCCINI: « Vecchi film in museo: *Femmine folli* », in « Cinema » v.s., n. 57, 10 novembre 1938.
GIULIO DE ANGELIS: « Retrospettive: *Femmine folli* », in « Cinema » n.s., n. 130, 31 marzo 1954.
H. G. W. (HERMAN G. WEINBERG): « A Footnote to *Foolish Wives* », in « Filmculture », n. 3, aprile 1958.

Merry-Go-Round

ROBERT E. SHERWOOD: « *Merry-Go-Round* », in « The Best Movies of 1922-23 », ed. Maynard, Boston, 1923.

GIULIO DE ANGELIS: « Filmoteca: a proposito di *Merry-Go-Round* », in « L'eco del cinema e dello spettacolo », n. 29, 31 luglio 1952.

Greed

JAY LEYDA: « Stroheim and Realism », « Museum of Modern Arts », New York, 1942.
(ANONIMO): « *Greed* », in « Cinema » n.s., n. 25, 30 ottobre 1949.
PETER NOBLE: « La disgrazia di avere ingegno », in « Cinema » n.s., n. 109, 15 maggio 1953.
HERMAN G. WEINBERG: « *Greed* », in « Cinemages » 1954. (Scheda per la presentazione del film, proiettato il 6 giugno 1954 a New York per iniziativa del « Group for Film Study »).
A. R. FULTON: « Stroheim's *Greed* », in « Films in Review », n. 6, giugno-luglio 1955.
FABIO CARPI: « Rapacità di Stroheim al festival di San Paulo », in « Cinema Nuovo », n. 32, 15 febbraio 1957.

The Merry Widow

RICARDO BLANCO: « Quando Vienna rideva », in « Cinema » n.s., n. 114, 28 febbraio 1953.
SERGIO DE SANTIS: « Hollywood si è fermata in Ruritania », in « Cinema » n.s., n. 109, 15 maggio 1953.

The Wedding March

MYRTLE GEBHART: « Apple Blossoms and *The Wedding March* », in « Picture Play », dicembre 1926.
DWIGHT MACDONALD: « Imaginative Art in Some New Films », in « Outsiders », maggio 1929.
ALBERTO CECCHI: « *Sinfonia nuziale* », in « Italia letteraria », anno V, n. 47, 24 novembre 1929.
MARCO SINISCALCO: « Retrospettive: *The Wedding March* », in « Cinema » n.s., n. 146-147, 10-25 dicembre 1954.

Queen Kelly

H. A. MAYOR: « *Queen Kelly* and Queen Victoria », in « Close Up », giugno 1931.
PETER NOBLE: « Retrospettive: Duello di Stroheim per la Regina Kelly », in « Cinema » n.s., n. 70, 15 settembre 1951 (estratto dal volume « Hollywood Scapegoat » cit.).
ANDRÉ-S. LABARTHE: « Réprise de *Queen Kelly* », in « Bizarre », n. 7, marzo 1957.

Walking Down Broadway

OSWELL BLAKESTONE: « Drama at the Crossroad », in « Film Quarterly », primavera 1947.

JOHN FLORQUIN: « Stroheim at the Crossroad », in « Film Quarterly », ibidem.

Testimonianze, interviste

ANGELO NIZZA: « Quattro registi in tre risposte: Erich von Stroheim », in « Cinema », n.s., n. 94, 15 settembre 1952.
KAREL REISZ: « Stroheim in Londra », in « Sight and Sound », aprile-giugno 1954.
RENÉE LICHTIG: « En travaillant avec Stroheim », in « Cahiers du cinéma », n. 37, luglio 1954.
LOTTE H. EISNER: « Quelques souvenirs sur Erich von Stroheim », in « Cahiers du cinéma », n. 72, giugno 1957.
RICHARD WATTS, JR.: « A Few Reminiscences », in « Film Culture », n. 3, aprile 1958.

Scritti di Erich von Stroheim

— « My Own Story », in « Film Weekly », aprile-maggio 1935.
— « Paprika », ed. Macaulay, New York, 1935 (romanzo).
— « Je crois au mistère », in « Pour vous », n. 459, 2 settembre 1937.
— « Suis-je le metteur en scène le plus cher et le plus salaud du monde? », in « Cinéclub », n. 7, aprile 1949.
— « Da Vienna a Hollywood », in « Sequenze », n. 2, ottobre 1949.
— « Les feux de la Saint Jean: Veronica », vol. I, ed. André Martel, Parigi, 1951 (romanzo, prima parte).
— « Les feux de la Saint Jean: Constanzia », vol. II, ed. André Martel, Parigi, 1954 (romanzo, seconda parte).
— « Two Synopsis », in « Film Culture », n. 1, gennaio 1955.
— « Poto-Poto », ed. la Fontaine, Parigi, 1956 (romanzo steso originariamente — nel 1933 — in forma di sceneggiatura cinematografica).
— « Erich von Stroheim Introduces *The Merry Widow* », in « Film Culture », n. 3 (18), aprile 1958.

LE TRADUZIONI *di articoli, saggi e sceneggiature contenuti nel presente fascicolo sono state curate da Giulio Cesare Castello (pagine* 44 *e* 100), *da Domenico De Gregorio (pagine* 45, 52, 60, 70, 77*-nota,* 103) *e da D. L. (pagine* 46, 49, 57, 79).

MICHELE LACALAMITA Direttore responsabile - Autorizzazione n. 2578 dell'11-3-1952
« La Nuova Grafica » - Roma - Tel. 378.441